OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XXV

CULTO A MALLARMÉ

EL "POLIFEMO SIN LÁGRIMAS"

MEMORIAS DE COCINA Y BODEGA

RESUMEN DE LA LITERATURA MEXICANA (SIGLOS XVI-XIX)

LOS NUEVOS CAMINOS DE LA LINGÜÍSTICA

NUESTRA LENGUA

DANTE Y LA CIENCIA DE SU ÉPOCA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XXV

OBRAS COMPLETAS DE

ALFONSO REYES

XXV

ALFONSO REYES

Culto a Mallarmé

El "Polifemo sin lágrimas"

Memorias de cocina y bodega

Resumen de la literatura mexicana (siglos xvi-xix)

Los nuevos caminos de la Lingüística

Nuestra lengua

Dante y la ciencia de su época

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 1991

ISBN 968-16-0346-X (Obra completa)
ISBN 968-16-3612-0 (Tomo XXV)

Impreso en México

INTRODUCCIÓN

Los estudios de Reyes sobre Mallarmé

Una de las novedades precursoras que ofrecieron las *Cuestiones estéticas,* de 1911, fue el estudio "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", escrito en octubre de 1909. Su autor contaba entonces veinte años, aún no se publicaban secciones importantes de la obra de Mallarmé ni se coleccionaban sus obras entonces conocidas; y de los estudios importantes apenas se habían publicado los de Rémy de Gourmont y de Camille Mauclair, aunque el joven Reyes sólo disponía como "documentación crítica" del libro de este último, *L'art en silence.*

A raíz de la muerte de Mallarmé, en 1898, Rubén Darío, entonces de veintiún años, había publicado un espléndido artículo necrológico (en *El Mercurio de América,* Buenos Aires, octubre de 1898, reproducido en Reyes, *Mallarmé entre nosotros* y en el presente volumen). El de Reyes, menos brillante que el también juvenil de Darío, prescinde de lo anecdótico y es el primero que, en español, trata de desentrañar el nudo de la poesía de Mallarmé. Llama la atención, en estas páginas de Reyes, la penetración analítica de la sutil elaboración de esta poesía. Su mismo autor reconocía, tres décadas más tarde, que su estudio de 1909 "cargaba los tintes patéticos, y el sentimiento de la tortura técnica dominaba sobre el gozo de los frutos logrados" ("Meditación sobre Mallarmé" [1942], *Ancorajes,* Obras Completas, XXI).

Al igual que las otras aficiones —Goethe y Góngora— que tienen su punto de partida en estos ensayos juveniles, la de Mallarmé tendrá un largo curso en la obra posterior de Reyes. En los años siguientes, continuó rastreando las raras ediciones que iban revelando las obras desconocidas del maestro, adquiría algunos manuscritos del poeta amado y leía los estudios importantes que aparecían.

Durante su estancia en Madrid, el domingo 14 de octubre de 1923 Reyes convocó a un grupo de sus amigos escritores a una celebración memorable, los "Cinco minutos de silencio en recuerdo de Mallarmé", que provocó interesantes ecos. De tiempo en tiempo, hacía traducciones admirables de versos y prosas, "tributos al maestro de todo rigor literario".

En sus años de embajador en Buenos Aires y Río de Janeiro (1927-1939), al lado de tantas otras empresas, volvió con nuevo entusiasmo al estudio de Mallarmé. Debe ser de estos años el proyecto

manuscrito de índice del libro que debería llamarse *Culto a Mallarmé*, que se guardaba en una de las dos gavetas dedicadas a estos papeles. Lo copio tal cual, incluso con sus curiosas anotaciones privadas. Y añado un asterisco a los capítulos que fueron escritos, aunque cambiasen de título:

CULTO A MALLARMÉ

Primera parte

EL MUSEO DE MALLARMÉ

* I. Acceso
* II. Itinerario de Mallarmé
* III. Las tribulaciones de un Profesor
* IV. La Araña Sagrada
* V. El Gabinete de Humo
* VI. Hebras de Tabaco
* VII. Mallarmé entre los demás (o algo así)
*VIII. La correspondencia de Mallarmé
* IX. Los objetos... (y en apéndice: Direcciones)

Segunda parte

EL TEMPLO DE MALLARMÉ

I. Acceso
* II. Languidez (¿apéndice? Elipsis) aquí caducó la abuela
III. Fases
IV. Crisis
* V. La Obra Soñada
* VI. Exégesis fácil de tres misterios

Tercera parte

MALLARMÉ ENTRE NOSOTROS

* I. Los cinco minutos de Mallarmé (queja... [?])
* II. Testimonios de dos poetas
* III. Noticia de traductores
* IV. El Abanico de Mlle Mallarmé
* V. Varias traducciones
VI. Soneto a la † de Mallarmé

Cuarta parte

APÉNDICES

* Ap. 1. Noticia iconográfica
* Direcciones
* Elipsis de Dios
Verhaeren y Mallarmé, etcétera

ILUSTRACIONES

Foto Nadar
Casita Valvins *Nos Poètes?*
Méry Laurent *Nos Poètes*
Medalla Sociedad Mallarmé
Cinco minutos: grupo (Ver *Revista de Occidente* y cita a Valvins de la Sociedad)
Mis autógrafos
Diseño de Pierre Louÿs

Lo sorprendente es que este libro fue escrito casi en su totalidad, y lo desconocíamos en buena parte, por razones que mencionaré adelante. El proyecto de índice de *Culto a Mallarmé* debió ser escrito entre 1936, cuando Reyes acababa de publicar en *Sur*, de Buenos Aires, los cinco capítulos iniciales de la primera parte (cuatro bajo el título de "Culto a Mallarmé" con los subtítulos conocidos, en julio de 1934, núm. 9; y el quinto capítulo, "El Gabinete de Humo", en noviembre de 1936, núm. 26), y antes de 1938, cuando Reyes publica en la editorial Destiempo, de Buenos Aires, la primera edición de *Mallarmé entre nosotros* (la segunda edición es de Tezontle, México, 1955), tercera parte, completa de su proyecto, en la que hará ciertas modificaciones; la más notoria, que no aparece el soneto a la muerte de Mallarmé.

Veinte años después de la publicación en *Sur*, Reyes dio a los dos números iniciales de la revista mexicana *Estaciones*, sin indicación del libro al que deberían pertenecer, los capítulos V y VI de la segunda parte: "La Obra Soñada" y "Exégesis fácil de Mallarmé" (*Estaciones*, primavera y verano de 1956, año I, núms. 1 y 2).

Pero además de estos siete capítulos publicados en revistas, y de la tercera parte que formó volumen separado, en las gavetas mallarmeanas del archivo de Alfonso Reyes quedaban muchos capítulos más. Solo uno de ellos, el VIII de la primera parte, "La correspondencia de Mallarmé" estaba transcrito en máquina, y nueve quedaron manuscritos. En estos diez textos desconocidos hay ampliaciones a los ya publicados, otros que cambian título y otros no previstos en el proyecto inicial. (La transcripción de los manuscritos, con numerosas citas y muchos de ellos escritos de primera intención, ofreció frecuentes dudas que se resolvieron tentativamente.) Y había, además, apuntes sueltos, notas de lecturas, un proyecto de bibliografía y abundantes recortes de prensa: "materia prima", como anotó don Alfonso, que se guarda inédita.

Fuera de este conjunto del *Culto a Mallarmé*, Reyes dejó un "Mallarmé postal", en *Tren de ondas* (1932), recogido en el tomo VIII de las *Obras completas*, y una "Meditación sobre Mallarmé", que es una reflexión sobre el sentido último de la búsqueda mallarmeana. La incluyó en *Ancorajes* (1951) y se recopiló en el tomo XXI de sus *Obras*.

A lo largo de muchos años, Reyes estudió y escribió, pues, numerosas páginas sobre Mallarmé y mantuvo su proyecto original. Éste fue para él un verdadero culto, uno de sus grandes amores literarios. A pesar de ello, otras aficiones le impidieron redondear su empeño. La primera parte, *El museo de Mallarmé,* aunque con cambios de título y nuevos capítulos, quedó más o menos terminada, aunque le faltaría ordenar sus materiales y podar la abundancia anecdótica. La segunda parte, *Templo de Mallarmé,* en que se proponía acercarse al desciframiento de los misterios mallarmeanos, ofrece ciertamente interpretaciones sustanciales y un paciente estudio de las correcciones de Mallarmé, y del significado atribuible a la llamada Obra Soñada del poeta; pero sólo nos dejó Reyes apuntes sueltos, sin elaborar, de su ambicioso proyecto de explicar los textos más arduos (*Igitur, Prosa, Dados*).

La tercera parte está formada por el pequeño libro ya conocido, *Mallarmé entre nosotros.* A la crónica de la celebración de los "Cinco minutos de silencio", en Madrid, 1923, le he añadido los comentarios completos de los participantes, que publicó la *Revista de Occidente,* ya que constituyen, como decía Jean Cassou, "un testimonio psicológico y literario de carácter único". Al fin de este libro se incluyen las felices traducciones de diez poemas y textos en prosa de Mallarmé, hechas por Alfonso Reyes.

¿Por qué, después de tantos años de estudios sobre esta obra fascinante, Reyes sólo rescató formalmente esta tercera parte de sus trabajos? En uno de sus últimos estudios, "Mallarmé a distancia de medio siglo", incluido como capítulo x de *Culto a Mallarmé,* y que debió escribirlo hacia 1946, lo explica su autor. Al dar cuenta de la aparición de las *Obras completas* de Mallarmé, en la colección de La Pléiade, en 1945, y de los grandes estudios de Henri Mondor y otros, Reyes se dio cuenta de que sus trabajos estaban superados. "Las notas que vengo reuniendo desde hace varios lustros —escribió— nunca pasarán de unas *Analecta* desordenadas, y por eso no me he decidido a imprimirlas."

Reyes tenía, pues, plena conciencia de las limitaciones y del "atraso" de sus páginas mallarmeanas, y las dejó inéditas en sus gavetas. Pero si no constituyen una obra definitiva ni totalmente elaborada, estas *Analecta* desordenadas siguen siendo una contribución importante, con un caudal de noticias e interpretaciones mallarmeanas, y son, además, el testimonio de una larga, devota y laboriosa afición, de parte de Alfonso Reyes, bien sintetizada en el título que puso a su libro frustrado: *Culto a Mallarmé.*

"El Polifemo sin lágrimas"

Como los estudios sobre Mallarmé y sobre Goethe, los dedicados a Góngora por Alfonso Reyes tienen también su origen en unas páginas de *Cuestiones estéticas,* "Sobre la estética de Góngora", escritas en

enero de 1910. Además de su propio valor como indagación del arte poética del cordobés, estas páginas son precursoras del movimiento de revaloración gongorina que, con ocasión del centenario del poeta en 1927, alcanzará su culminación con los estudios magistrales de Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las Soledades", de 1927, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", de 1928, y *La lengua poética de Góngora,* de 1935.

En los laboriosos años de su década madrileña, Reyes prosiguió sus estudios sobre Góngora, dedicados principalmente a temas eruditos y textuales, que reunirá en *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927, OC, VII), publicadas también con ocasión del centenario. Y debe recordarse que, además de estos estudios para especialistas, don Alfonso es también el autor de una sabrosa estampa, "Sabor de Góngora" (1928, OC, VII).

Reyes volvió a Góngora en sus últimos años. Cuando, en agosto de 1951 sufrió un grave infarto y tuvo que ser hospitalizado, como el ataque lo sorprendió trabajando en Góngora, en el relato en que narró estas experiencias ("Cuando creí morir", OC, XXIV) refiere las "deliciosas visiones gongorinas" que tuvo en el duermevela, en que "todo era pluma, miel, cristal, oro, nieve, mármol, armonías en blanco y rojo". Escribía entonces *El Polifemo sin lágrimas,* "libre interpretación del texto de Góngora", que dedicará a "Dámaso Alonso, maestro de toda exégesis y erudición gongorinas", en 1954. Empeñado por esos años en tantas tareas, no logró terminarlo, e inconcluso se publicó póstumo en Madrid, por la Editorial Aguilar, en 1961 (2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

Estrofa por estrofa, Reyes va contando y explicando la *Fábula de Polifemo y Galatea,* de don Luis de Góngora, fingiendo que el propio autor lo hace al conde de Niebla, a quien el poema está dedicado. Refiriendo mitologías y desatando enredos retóricos, la exposición de Reyes es admirable por su sabiduría y su tersura. En verdad, como se lo propuso, logra "traer hasta la calle . . . los exquisitos productos de aquel laboratorio poético que generalmente se considera como recinto inaccesible".

Su tiempo no le bastó, pues, para concluir su empresa, y de las 63 estrofas de que consta el poema sólo había expuesto las primeras 28, algo menos que la mitad. En esta parte elaborada se narran los amores de Acis y Galatea, antes de que el enamorado y feroz gigante Polifemo aplaste a su rival con una roca y la infeliz Galatea convierta los despojos de Acis en río. Al final del trabajo inacabado de Reyes se incluye su estudio sobre "La estrofa reacia del Polifemo", la XI, escrito en septiembre de 1954, que aunque ya se incluyó en los estudios gongorinos del tomo VII de estas *Obras completas,* aquí se repite. Dámaso Alonso, en *Góngora y el "Polifemo"* (Madrid, Editorial Gredos, 1960), obra culminante de la exégesis gongorina, llama "precioso" a *El Polifemo sin lágrimas,* de Reyes, y añade que en su estudio sobre "La estrofa reacia", "el gran hombre de letras

mejicano expone magistralmente las dificultades de esta estrofa XI y las diversas soluciones propuestas: páginas que deberán leer todos los que quieran conocer a fondo el problema" (6ª ed., 1974, t. III, página 89).

La obra múltiple

Repasando los libros de Alfonso Reyes, se tiene a menudo la impresión de que pertenecen a varios autores, por la variedad de sus temas, la abundancia de sus conocimientos y el cambio de sus tonos. Sin embargo, el aficionado reconoce, entre *El deslinde*, *Simpatías y diferencias*, *Visión de Anáhuac* y *Las burlas veras*, ciertos rasgos comunes, que pudieran ser la claridad, la curiosidad y la gracia del estilo —siempre que hay lugar para esta última. Ahora bien, estos rasgos operan dentro de la enorme obra como en diversas temperaturas y tensiones, y con orientaciones diversas.

Existen muchos escritores de obra abundante y que cubre varios géneros literarios. Lo más común es que tengan dos maneras, la del poeta y la del prosista; o tres, con un tono más para los escritos ocasionales. El caso de Reyes es singular, no sólo por la extensión de su obra sino también por la pluralidad de sus tonos, su capacidad para pasar de uno a otro, y lo que en verdad importa, por haber logrado obras memorables, en la poesía y en la prosa, dentro de este registro múltiple de temas y tonos. Así como en los versos se atrevió a romper la proscripción tácita de los temas ligeros y de circunstancias, en la prosa todo lo practicó. Entendía la literatura como una respiración general, que incluía lo mismo las indagaciones teóricas más severas y las exposiciones doctrinales que las recreaciones interpretativas, la prosa artística, los estudios y las estampas literarias, los apuntes de divulgación, la narración de recuerdos y fantasías, y aun el registro de cuanto a él mismo le ocurría y de las anécdotas y sucedidos de que tenía noticia. Estas gradaciones de su obra, con las que aspiraba Alfonso Reyes a aprovecharlo todo y convertirlo en escritura, es una de las características salientes de su personalidad.

"Memorias de cocina y bodega"

Las *Memorias de cocina y bodega* (Tezontle, México, 1953) —redactadas en varias épocas, entre 1929 y 1945— muestran esta libertad y pluralidad en la obra de Alfonso Reyes. En la bibliografía de su autor, este lindo libro se encuentra situado entre la *Interpretación de las Edades Hesiódicas* y la *Trayectoria de Goethe*, como para subrayar la libertad que con todo se avenía, y decirnos que el comer y el beber pueden tener su sitio entre los estudios helénicos y el *Sturm und Drang*.

Estas *Memorias* no son un recetario, a la manera de los *Cocineros*

mexicanos, ni una reflexión fisiológica como la clásica de Brillat-Savarin, ni una historia de la cocina, como la *Cocina mexicana o historia gastronómica de la ciudad de México* (1967), de Salvador Novo. Según lo indica su título, son un registro de las experiencias que en el comer y el beber disfrutó Reyes, y una evocación de lo que sobre ello se ha escrito. "Y si les llamo memorias a estos apuntes —añade su autor—, es que para mí comienzan a significar un pasado. Que ya presenté mis condolencias a los deleites de este orden, y tras los vaivenes y los viajes, me encuentro bien hallado en mi tierra ante una mesa frugal."

Por la galanura de sus recuerdos, por el humor de las anécdotas que refiere, por su fresca erudición y por el ancho gusto por la vida y sus fugitivos placeres, este es un libro encantador. A lo largo de sus diecisiete "Descansos", bellamente ilustrados por Elvira Gascón, el lector va paladeando las comidas y los vinos y licores de España, Francia, Sudamérica, Brasil, los Estados Unidos, México, Italia y los países germanos y nórdicos; se divierte e instruye con diatribas contra los alimentos sintéticos y con elogios de ciertos vinos y del café y chocolate, y se entera de los despropósitos a que puede llevar la sinestesia. El "Descanso XVI", acerca del canibalismo es una página de humor magistral. Con la mayor compostura, Reyes expone los razonamientos de los "pensadores paradojos" que han abogado por esta práctica; cita, entre otras, esta opinión: "Según Anatole France, en el *Jardín de Epicuro,* la costumbre de matar y comerse al viejo, en vez de conservarlo como estorbo en las Academias, facilita la evolución y el paso de las nuevas ideas"; omite la "Modesta proposición" de Jonathan Swift, sobre el aprovechamiento de los niños pobres, a pesar de que toca el tema; y, después de recorrer los siglos y las opiniones de múltiples sabios, don Alfonso se da el lujo de no decir una palabra —lo que tanto le agradecemos— respecto a la afición atribuida a los antiguos mexicanos.

El "Resumen de la literatura mexicana"

En 1946 Reyes escribió el estudio que luego se llamaría *Letras de la Nueva España* (OC, XII) para el volumen colectivo *México y la cultura* que promovió Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública. Una década más tarde, autoridades educativas francesas le solicitaron un *Resumen de la literatura mexicana,* del siglo XVI al Modernismo, que redactó en forma de dos conferencias, y se editaron en París, en dos fascículos, en 1958. Previamente, Reyes recogió el *Resumen* en un cuaderno de su Archivo que lleva índice de autores citados.

A pesar de que Reyes consideraba su "improvisado resumen" como un "servicio público más que como una obra personal" —por haber aprovechado noticias y comentarios de otros autores, además de su

propio trabajo sobre la materia—, este servicio público es de utilidad. Cuenta habida de la escasez de buenos estudios sobre nuestra literatura, el *Resumen* de Reyes da una primera imagen del curso de las letras mexicanas, que puede incitar su conocimiento.

Dos estudios lingüísticos

El conocimiento y el cuidado de nuestra lengua fueron preocupaciones constantes de Reyes. Además de múltiples apuntes sobre estas cuestiones dispersos en su obra, debe recordarse especialmente el espléndido ensayo, "Hermes o de la comunicación humana", de 1939-1941, que abre *La experiencia literaria* (OC, XIV). Un poco más tarde, en 1943, dedicó a los maestros de escuelas secundarias el "Discurso por la lengua" (OC, XI), para recordar nociones fundamentales e insistir en "la necesidad de cuidar el aseo y el decoro de nuestra lengua". Y sin que pueda precisarse el propósito con que lo escribió, del 20 de noviembre de 1952 son las "Reflexiones sobre la lengua", que aparecieron en la segunda serie de *Marginalia,* en 1954 (Obras Completas, XXIII).

A este conjunto de estudios, ya incluidos en las presentes *Obras,* se añaden ahora dos que aún no habían sido recogidos. "Los nuevos caminos de la lingüística" es el discurso que Reyes pronunció, el 17 de mayo de 1957, al tomar posesión como director de la Academia Mexicana de la Lengua. Reconociendo la densidad científica de estas páginas, el Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, de la UNAM, las reprodujo en uno de sus cuadernos. La estilística, la teoría de la información y otras teorías lingüísticas, recientes en los años en que se escribieron estas páginas, y sobre todo la propia experiencia de su autor en la materia, son expuestas con esa nitidez que es privilegio de la pluma de Reyes.

Nuestra lengua, de 1959, es de los últimos escritos de don Alfonso y fue publicado inicialmente por la Secretaría de Educación Pública para ser distribuido a los maestros. Para ilustración de todos, Reyes emplea el tono más llano y explica desde los rudimentos las cuestiones relativas a la lengua: los conceptos generales, el desprendimiento del latín, la formación del español y sus peculiaridades americanas y mexicanas. *Nuestra lengua,* como la *Cartilla moral,* de intención semejante, es uno de los legados de Alfonso Reyes para la educación del mexicano.

"Dante y la ciencia de su época"

Para que no faltasen unas páginas sobre Dante en las obras de Reyes —además de las menciones ocasionales—, en Montevideo, Uruguay, se publicó en 1965, para celebrar el VII centenario del florentino, un folleto con un ensayo de don Alfonso acerca de *Dante y la ciencia*

de su época. La nota preliminar explica que el profesor Hugo Rodríguez Urruty tenía el texto de Reyes, y que la viuda de éste, doña Manuela Mota de Reyes, autorizó la edición. Nada se dice de la fecha ni del propósito con que se escribió. Debió ser una conferencia de la época de Reyes en Buenos Aires, cuyo texto confió su autor para su publicación a Rodríguez Urruty, y que lo haya olvidado.

El ensayo expone las ideas de Dante, manifiestas en la *Divina comedia,* acerca de la cosmografía y la estructura del mundo; su visión de la historia del hombre y la de su tiempo; y destaca su penetración en la psicología de los sueños, de la imaginación, de la memoria y de los sentimientos.

V-1989

José Luis Martínez

I

CULTO A MALLARMÉ

Primera Parte

EL MUSEO DE MALLARMÉ

I. ACCESO

En l'œuvre de ma patience

Por octubre de 1909, di término a cierto ensayo "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé" (*Cuestiones estéticas*, pp. 143-164). Confieso que me lancé muy prematuramente a cumplir mi compromiso crítico con el maestro de Valvins. Ahora entiendo por qué Juan Pablo señalaba a los adolescentes los peligros de la desmedida frecuentación con las grandes obras literarias: el principiante convierte en lirismo lo que en el modelo es cosa construida con larga reflexión, y hace una mera imitación externa de lo que el genio conquistó como resultado de un crecimiento interior, de un cultivo cuidadoso y de esfuerzos muchas veces ascéticos. Sino que también me asustaría el extremo contrario: Goethe recomienda que los jóvenes guarden para más allá los planes sublimes, para la hora de la madurez técnica en que hay una relativa seguridad de no malograrlos. Pero a Goethe le acontecía, ya viejo, embalsamar tal o cual cadáver de su juventud entre las rigideces de la hora senil. ¡Cómo acertar con el instante oportuno, y menos en la fugacidad de la vida contemporánea, tan impropicia al reposo de la perfección!

Como quiera, libro escrito es agua volcada; y no veo la utilidad de volver sobre los argumentos de mi antiguo ensayo para reescribirlos en una lengua más sencilla y despojarlos y ordenarlos mejor, ahora que la crítica francesa ha limpiado ya del todo el terreno y no hay quien ignore a Mallarmé. Tras la aventura o zambullida ideológica de los dieciocho años, salimos a flote con nuestro enigma descifrado ya en lo esencial. Y entonces viene el paladeo gustoso que sucede a toda crisis de legítimo amor. Entonces, vencidos ya el rubor y el dolor, viene el disfrute lento y profundo; que, como se dice en *La tía fingida*, "a veces es más sabroso el rebusco que el esquilmo principal". Cada instante entrega, sin sobresaltos

ya, su secreto. Cada nueva lectura trae consigo otra pequeña enseñanza, o siquiera otra curiosidad. Acabó la obra de la crítica: comienza la minuciosa tarea del culto. Y de aquí estos apuntes de coleccionista, estas páginas para los ya iniciados, donde simplemente se procura juntar lo que ellos conocen ya en desorden. El presente libro fue concebido como una compañía para los asiduos de Mallarmé, y especialmente para los de lengua española.

Si alguna vez, sin embargo, el afán exegético vuelve a hacer de las suyas y nos compromete en nuevas interpretaciones será, de seguro, porque no se aborda a Mallarmé sin riesgo, y porque sería necesario adoptar una actitud de timidez casi heroica para conformarse con acariciar sus libros por fuera. Acercarse a Mallarmé es lo mismo que filosofar. ¡Quién resistiría la tentación! Ved este expresivo resumen de Raynaud:

> André Thérive descubre la influencia de Mallarmé en los contemporáneos. Albert Thibaudet le consagra un importante estudio. Paul Souday, que no acostumbra perderse entre las nubes, responde tranquilamente a los que temen haber sido mixtificados: "Sí, es lícito, se puede admirar a Mallarmé." Y ahora mismo (1920), Poizat, tan cuerdo y discreto, y a quien no tientan las aventuras, escribe así en su *Historia del simbolismo*: "Ningún poeta ha merecido como Mallarmé el título de maestro." Un día, Albert Mockel exclama: "Mallarmé es un héroe" (*Le Journal*, 19 de septiembre de 1898); y al instante Paul Adam extrema: "Mallarmé fue más que eso, fue un santo." Tuvo el culto del pensamiento al punto de "sacrificarle toda felicidad". Edouard Dujardin lo pone entre los profetas, y cree ver en Mallarmé el destello de las llamas de Ezequiel. Joachim Gasquet lo compara a Prometeo . . . Y el mallarmismo pasa de doctrina literaria a religión, como lo presagiaba Gustave Kahn desde los comienzos.

Si esto es la posteridad, no fue menor la eficacia actual del maestro sobre las generaciones que se formaban a sus ojos. Dice André Gide:

> Renan, Leconte de Lisle y Banville, muertos; Rimbaud, desaparecido; Verlaine, huraño e inasible; la conversación de Heredia, toda verba, nutría poco; Sully-Prudhomme andaba por caminos errados; cierta infatuación despectiva impedía apreciar las verdaderas cualidades poéticas de Moréas; Régnier, Griffin, nacían ape-

nas... ¿A quién acercarnos? ¿A quién admirar, dioses poderosos?... A la edad en que se tiene necesidad de admirar, sólo Mallarmé motivaba una admiración legítima. ¿Cómo evitar que tal admiración fuese apasionada y violenta?

Y si del orden puramente intelectual bajamos —o subimos— a otros órdenes del valor humano, encontraremos la razón del culto a Mallarmé en cierta infalibilidad general que lo va sacando airoso de todas las pruebas. Lo veremos en la prueba de su vida humilde y orgullosa, consagrada siempre a lo mejor de sí mismo y capaz de todos los silencios y sacrificios. Lo veremos en la prueba poética de su amistad con François Coppée o con Catulle Mendès, que tenían éxito inmediato y le eran tan diferentes; en la prueba crítica de su amistad con Emile Zola, antípoda suyo a quien no le costaba ningún trabajo admirar; en la prueba moral de su amistad con Verlaine, en quien veneraba al ángel una y otra vez caído en demonio; en su caridad para Villiers de l'Isle Adam, cuya pobre vida y triste muerte alivió todo lo que pudo; en el choque ético-estético ante el meteoro Arthur Rimbaud, sobre el cual nos ha dejado una página reverente, diga lo que quiera Paul Claudel; y hasta en los nimios cuidados de la cortesía o el consuelo al amigo, según testimonio de cuantos compartieron la bendición de su trato. Su incalculable bondad está en armonía con su probidad poética. Tiene esta medalla de hombre dos caras congruentes: maestro en la resignación por el lado humano, es maestro en el implacable anhelo de depuración por el lado artístico. A algunos legó sus disciplinas poéticas; pero Platón podría demostrarnos que ellas eran meros reflejos de su otra gran virtud: la Virtud.

Mi personal afición por Mallarmé en manera alguna quiere juntar sectarios, ni siquiera fundar programas de estética o lanzar manifiestos de arte; puesto que, amén de bastarse ella a sí misma, ha comenzado a volverse ya melancólica y soledosa, bien como lo que está alejándose y empieza a decirnos adiós. A los antiguos amores suceden deberes más apremiantes. Pero, prescindiendo de las anteriores consideraciones, más o menos históricas o más o menos sentimentales, hay un motivo que casi me atrevo a llamar práctico —tan trabado lo hallo en las diarias bregas del pensamiento poético—

para no pasar de largo junto a Mallarmé, para no privarnos de una que otra meditación estética cuando nos acercamos a su obra, aunque sea con la mirada neutra del coleccionista o del erudito: Mallarmé, en nuestro tiempo, viene a ser el primer capítulo de toda investigación sobre la poesía. Rémy de Gourmont lo señala y dice:

Per me si va trara la perduta gente.

Por esta puerta se llega a la poesía. No se puede volver a él sin caer en divagaciones y preguntas respecto a la trágica postura que el poeta adopta ante o contra el mundo. No importa que el sueño haya sido superior al intento de realización. Y disimularlo sería torpe, ante la sinceridad del que alguna vez llegó a decir: "¿Mi poesía? Es un callejón sin salida" (G. le Cardonnel, *Mercure de France,* 1º de junio de 1921, p. 515). Lo que importa es la pureza ejemplar de la intención. Si cuantos lo frecuentaban en vida sentían que volaba muy por encima de los demás poetas de entonces, cuantos hoy abren con aplicación sus pocos libros —¡y figuraos que sus libros sólo son un tartamudeo que evoca, de lejos, sus conversaciones!— comprenden que nunca se planteó más nítidamente el dilema, la amenaza de la poesía: ¡O la belleza o la vida! Supremo arrojo y también supremo candor. Ocurre pensar, con Gourmont, en la Andrómeda que se retuerce, atada, sintiendo el aliento del monstruo cercano e inevitable. Ocurre pensar en el gallardo rey de los cuentos, que sale a pasear desnudo, satisfecho con sus vestiduras invisibles. ¡Qué estatua de cristal la belleza! Y para salir a cuestas con ella ¡qué calle de tropiezos la vida! Parece que estuviera escrito: la belleza a cambio de la vida.

Siempre me ha gustado, ya que escribo de prisa, concentrar después mis trabajos a lo largo de varios años. Así me sucede publicar ensayos o poemas que, buenos o malos, son verdadero vino viejo, de siete y aun de nueve cónsules. Y todavía no me resuelvo a decir una palabra en público sobre las cosas que más interesan a mi vida. Esta costumbre no deja de tener sus peligros. Ya es aquél que se me adelanta con una tesis o un libro sobre Góngora; ya es el otro que, sin saberlo él mis-

mo, casi me arrebata de las manos un relato sobre las andanzas de Humboldt en América; o el de más allá que realiza mi sueño, publicando una monografía deliciosa sobre los caballos de la Conquista. En tanto que yo preparaba estas notas —de que ya leí las primicias hace algunos años, en Buenos Aires, "Amigos del Arte", 13 de octubre de 1929— aparece el excelente libro de Hubert Fabureau sobre Mallarmé, libro que me apresuro a recomendar y que de una vez economiza muchas lecturas, compendiando en poco espacio la sustancia destilada de todas las últimas investigaciones. Aunque Fabureau sigue método diferente del mío, como se inspira en las mismas fuentes para todas las reconstrucciones biográficas y aun anécdotas ilustrativas, conversaciones de la época, etcétera, no puede menos de ofrecer, respecto a mi trabajo, inquietantes semejanzas, coincidencias y paralelismos que llegan a extremos de literalidad textual. Dudé si, en vista de tales razones debería yo sacrificar mi labor de tanto tiempo, echando al cesto todo lo que ya consta en Fabureau. Después, pensándolo mejor, he considerado que basta con declarar aquí la prioridad "editorial" de Fabureau en todos aquellos aspectos objetivos del tema que, al cabo, no era posible presentar de modo diferente a menos de hacer una falsificación o de caer en alambicamientos inútiles. Y dejo aquí esta constancia, para los que crean en mi probidad y mi buena fe. Que siempre, aunque recorramos igual camino, cada vez vamos a separarnos más, sin saber cómo ni cuándo; y así, entre los dos, habremos dado cuenta y razón más cabal del mismo itinerario, rodeándolo por distintos ángulos.

II. ITINERARIO DE MALLARMÉ

Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change

EMPECEMOS con precisiones y fechas, para luego divagar más a gusto, haciendo cortes transversales por el río de esta existencia.

Nació en París, el 18 de marzo de 1842, en una casa de la calle que más tarde vino a llamarse Pasaje Laferrière. Su familia era de origen borgoñones, lorenos y lejanamente holandeses. Era descendiente de un Síndico de la Corporación de Libreros en el antiguo régimen: aquel que, bajo Luis XVI, firma el privilegio real para la primera edición francesa del *Vatheck*. Fue su abuelo cierto Comisario de la Convención que condenó a las llamadas "vírgenes de Verdun". Entre éstas se encontraba la novia de cierto fugitivo que, oculto en Nápoles, resulta ser el abuelo del pintor Degas. Paul Valéry, con una sonrisa, asegura que el pintor nunca perdonó al poeta este agravio retrospectivo. Sus antecesores fueron, desde la Revolución, funcionarios del Registro. Entre ellos anda un poeta ligero, que figura en el *Almanach des Muses* y en las *Etrennes pour Dames,* abolengo que el autor de los "versos de circunstancias" y de los "ocios postales", redactor además de una revista de modas, no tendría por qué desconocer. De niño, solía también encontrar a un su pariente lejano, M. Magnien, autor de un libro romántico llamado: *Ange où Démon.*

Su madre murió al volver de un viaje a Italia, no sé si cuando el niño tenía cinco o siete años, porque hay confusión en las fechas. En uno de sus primeros recuerdos, Mallarmé se ve en el salón donde su abuela recibió las visitas de condolencia. Confuso ante su incapacidad para sentirse emocionado (algo semejante sucedió a San Agustín, ya hombre, a la muerte de Santa Mónica), y no sabiendo qué hacer con la

compasión que lo rodea, el niño opta por tenderse en el suelo y ponerse a rodar, agitando sus largos rizos.

El padre se casó después en segundas nupcias. En adelante, el niño tendrá que formarse al calor de otra maternidad todavía más tenue y más blanda: la maternidad de la abuela. No es éste un hecho indiferente.

Comenzó en Auteuil sus estudios, y los acabó, pasando por otros institutos, en el Liceo de Sens, ciudad donde todavía habitaba su suegra por julio de 1866. A los doce años, su alma está ocupada por dos anhelos secretos: primero, llegar a ser obispo, y segundo, emular la gloria de Béranger, a quien conocía de lejos. Mezclados y desarrollados diversamente, estos instintos se conservarán hasta el fin: nunca abandonará Mallarmé el sentido eclesiástico, ceremonial, cósmico de la poesía, y siempre entenderá, a su manera y sin halagar gustos vulgares, que la obra debe ir al pueblo. Sus dos confusos apetitos infantiles nos dan el embrión de su persona. En cuanto a emular a Béranger, no era cosa fácil por lo pronto. El niño llenaba cuadernitos de versos, cuadernitos que a veces le eran confiscados por la autoridad de sus mayores; pues, como lo dijo su maestro Baudelaire y él mismo lo dirá más tarde, la aparición de un poeta es siempre un escándalo en la familia.

La pensión en que Mallarmé pasó algunos años de su infancia, según referencias suyas de que Régnier tomó exacta nota, y los hermanos Goncourt noticia inexacta, era de lo más aristocrático. Una tía solterona que nunca falta, y que por haber vivido con una parienta de la Roche-Aymon quedó tocada de manía de nobleza, lo había hecho internar en aquella pensión muy superior a su estado. De tiempo en tiempo iba a saludarlo, sin duda para mejor disfrutar de su ocurrencia. El niño se sentía humillado entre tanto Talleyrand-Périgord y Clermont-Tonnerre. Y como su padre tenía en Passy una pequeña propiedad llamada Boulainvilliers —para defenderse de los malos tratos y burlas que alguna vez le acarreó, entre sus compañeros, la modestia de su nombre— decidió darse por marqués de Boulainvilliers. Cuando la familia venía a visitar a algún muchacho, el bedel gritaba el nombre con un portavoz, desde el jardín. Al oír el grito: "¡Marqués

de Boulainvilliers", Mallarmé dejaba pasar un rato, para crear cierta confusión en la mente de su tía y que no le descubriera el fraude. La tía siempre hacía tertulia en la sala de la pensión, y se alargaba horas enteras recordando sus muchas y antiguas relaciones con la gente de alto copete.

Entre los doce y los dieciséis, pasa por una época que alguien ha llamado su retiro de Port-Royal. Y a los diecisiete sale de este tránsito, para comprar las poesías completas de Gautier, recién publicadas. A los diecinueve, lucha, y triunfa al fin, para que lo dejen adquirir un libro peligroso —*Las flores del mal*—, que encuaderna en un volumen junto con los poemas prohibidos. Esto acontecía por 1861. Pero no olvidemos que, según descubrimientos recientes, "antes del periodo baudelairiano representado en sus poemas del primer *Parnaso,* Mallarmé atravesó su obligatoria fase huguiana", como acaba de decir Thibaudet. Este periodo huguiano pertenece a la prehistoria poética de Mallarmé, y sólo nos quedan de él dos poemitas de escaso valor.

Años más tarde, sobrevendrá el único encuentro entre Baudelaire y Mallarmé. Lo cuenta Raynaud, oficial de policía con letras, quien lo tenía del propio Mallarmé: Era en la calle de Amsterdam. Baudelaire llevaba una carta al correo, y la balanceaba en la punta de los dedos como una elegante de otros tiempos hubiera llevado una flor, o como llevan los guantes los personajes principescos de los viejos retratos. Por este solo rasgo, la adoración del joven Mallarmé adivinó al que tanto había de influir en su formación de poeta. Baudelaire era, en efecto, el único capaz de afrontar públicamente el ridículo con ademanes tan preciosos. El joven se descubrió, se detuvo, quiso decir algo, y sólo acertó con esta frase anodina:

—Buenos días, maestro. ¿Cómo está usted?

—Regular, gracias. ¿Y usted? —le contestó maquinalmente Baudelaire, mientras continuaba su camino.

Y no hubo más. Fue como una siembra instantánea. La breve escena es fecunda en el recuerdo, como el paso de Shelley en la *Memorabilia*, de Browning:

Ah! Did you once see Shelley plain
And did he stop and speak to you,

And did you speak to him again?
How strange it seems — and new!

El Marqués de Boulainvilliers se preocupó siempre por redondear su nombre. He leído en Edmund Gosse que Mallarmé recibió en la pila el nombre de Étienne, e hizo después con él lo mismo que hizo con todas las palabras: subió por la escala de la dignidad léxica, y arriba se encontró con otro nombre mejor, que es Stéphane.

Lo mismo podríamos aceptar que, entre Étienne y Stéphane, hubo todavía estados intermediarios. Alguna vez, desaparece del todo el nombre de pila. En su libro *Les Mots Anglais,* el autor se anuncia simplemente como Mr. Mallarmé, a menos que reservara el nombre completo para obras de plena temperatura literaria. En *La Dernière Mode,* revista para señoras que redactó algún tiempo, se disimula bajo el seudónimo "Marasquin", sin contar con los disfraces menores: Marguerite de Ponty, sección de modas; Miss Satin, gaceta mundana; Ix, crónica de París, etcétera. —Algún tiempo, le dio por escribir su nombre despojado de la "ph" etimológica: "Stéfane".

La *Revue Fantaisiste,* de Catulle Mendès, rue de Douai, le da sus primeras amistades literarias: Coppée, Verlaine, Heredia, Dierx. Allí conoce también, y lo admirará para siempre, a Villiers de l'Isle-Adam. Su imagen de gentilhombre a la Luis XIII, envuelto en pieles y adornado de cabellos rubios, queda para él asociada a la palabra "infinito" que le oyó pronunciar un día con singular dignidad. Es la época de sus travesuras poéticas con Emmanuel des Essarts; es la época en que, en el *Journal des Baigneurs* que Coligny publicaba en Dieppe, colabora para erigir en gloria nacional al pobre loco de versos Séraphin Pellican o "Eliacim Jourdain", mediante una maniobra semejante a la que emplearon Jules Romains y su grupo, en nuestros días, para dar una hora de popularidad en París al filósofo extravagante que hace descender al hombre de la rana.

Tiene veinte años. Muy pronto se casa con María, una joven renana de ascendencia británica, tal vez vecina de Sens. Decide irse a Londres para perfeccionarse en la lengua inglesa

y aspirar al diploma universitario. Junto al brumoso Támesis, la pareja tiene que sufrir la mayor penuria. Mallarmé da clases de francés para sustentar su vida y sus estudios. ¿Qué amigos los acompañaban, los confortaban? Tal vez aquel gato flaco y negro que asoma por los rincones del poema en prosa *La pipa*; pero, como él decía, el gato es "un compañero místico, un espíritu". Algunos afirman que el poeta nunca se recobrará del todo, después de la dura prueba londinense. Esta inmensa deuda de escasez y de frío, habrá de pagarla poco a poco al paso de su vida. Baudelaire lo había empujado hacia Poe, y Poe lo había llevado a Inglaterra. Así lo asegura él en su carta autobiográfica a Paul Verlaine. Pero también nos deja entender que su viaje a Londres era una fuga. Y en verdad que huía, huía del voto de funcionario del Registro Público a que, siguiendo la rutina y la herencia, su familia lo tenía prometido.

Regresa a los dos años, y es nombrado profesor de inglés en el Liceo de Tournon. Allí vivirá otros cuatro años (1863-1866) y allí concebirá las grandes líneas de su obra poética. Todo el primer año, ocupa una triste casa en que nace su hija Genoveva. La casa puede ser melancólica, pero él le debe algunas "deliciosas horas terrestres". Nosotros le debemos el *Don*, la *Brisa*, el primer rasguño del *Fauno* y la *Herodiada*... Allí tuvo el consuelo de encontrarse un día con su pipa olvidada, su fiel pipa de Londres, aquella de las *Divagaciones*, que tenía el poder de resucitar todo un ambiente. Después, se muda al número 2 de la Avenue du Château, y comienza a ser más feliz. Mientras escribe, tiene junto a sí "una amante adorable y blanca, llamada Nieves *(Neige)*": una linda angora que todo el día lo besa con su hociquito de rosa y, paseando sobre su mesa, borra los versos con la cola esponjada. El cuarto es sombrío. Mírase un gran cofre, unas sillas Enrique III con cuero cordobés y tapicería Luis XIII, un moderno reloj de pesas, un lecho con sobrecama de encaje y, entre las imágenes de unos cuantos amigos seguros, el "pendon" de Victor Hugo ("Pendon", en la lengua local, vale: retrato colgante). Desde la casa, enclavada en la fortaleza del norte, ve venir el Ródano, "lento y firme como un fondo de lago", y una mañana de niebla, asiste al advenimiento

del otoño. "No el otoño de hojas coloradas y amarillas, sino el brumoso, el de las aguas melancólicas." *

Sus modestos honorarios alcanzaban entonces a 1 800 francos anuales, incluyendo el sueldo y una remuneración extraordinaria. Más tarde, en Besançon, sólo ganará 1 700; pero ya en 1868, juntará una anualidad de 2 200 cabales.

En Tournon, escribe a Aubanel quejándose de que "los miserables que lo pagan" le roben las mejores horas del día y, sobre todo, lo desposean de las mañanas, puesto que a las siete tiene que estar preparado para su primera clase. Además, se ve obligado a trabajar por la noche, intoxicándose con café. Sin duda el poeta prefería, como Góngora,

las purpúreas horas
que es rosas la Alba y rosicler el día,

las horas en que, según los latinos, la Musa habla con mayor libertad. Sin embargo, a esos miserables del Liceo tenemos que agradecer el *Don del poema*. La noche de Idumea —explica con razón Gabriel Faure— no es más que una noche de Tournon, una noche de desolación y fatiga.

A fines de 1865, Mallarmé hace un viaje a Versalles, donde muere su abuelo, y luego regresa a Tournon. En París ha sido bien recibido. Mendès y Villiers de l'Isle-Adam lo acompañan. El propio Leconte de Lisle presidirá una fiesta en su honor. Un periódico le ofrece publicar sus versos y luego hacer de ellos una tirada aparte. Aparecen poemas suyos en *L'Artiste* y en el *Parnasse contemporain*. Entretanto, desde Tournon se ha relacionado con los felibres, por medio de Emmanuel des Essarts que es profesor en el Liceo de Avignon.

El hecho más importante de su vida en Tournon —hecho

* Cuando fueron suprimidos los tribunales locales, el Castillo de Tournon se transformó en museo, donde se guardaban reliquias de los personajes ilustres que han habitado la región, desde Ronsard —que, nombrado paje del Delfín, vino al Castillo a reunirse con su amo ya agonizante— hasta Mallarmé. Más tarde, al restablecerse los tribunales y alojarse la prisión en el Castillo, se clausuró el museo. Raoul Stephan, en un artículo de *L'Intransigeant*, noviembre de 1931, hacía saber que la casa en que vivió Mallarmé estaba a la venta. Por abril de 1933, los periódicos parisienses anuncian la inminente demolición del barrio en que dicha casa se encuentra, y expresan el deseo de que se salve la casa para hacer de ella un pequeño museo de Mallarmé, así como se logró salvar la casa de Balzac en la rue Raynouard, de París, o la de Victor Hugo en Besançon. Ignoro la suerte que habrá tenido esta iniciaitva.

interior del todo— será expuesto en otro capítulo. Mallarmé se enfrentará allí, para siempre y definitivamente, con su gran quimera poética, monstruo voraz y dominante.

Un día, el "Provisor" decide suprimir el puesto de Mallarmé en Tournon. El poeta teme ser enviado a Rhodez-en-Alby y, considerando inexpugnable la plaza de Avignon, que es la que más le tienta, solicita su traslado a Sens, donde él había hecho sus primeros estudios y donde a la sazón moraba su suegra (Carta a Aubanel, 18 de julio de 1866). Pero al fin es trasladado a Besançon.

El *Don del poema,* que primero quiso llamarse *Día* y luego *Poema nocturno,* no sólo conserva un recuerdo de las angustiosas noches de Tournon, sino que conserva también, transfiguradas, las emociones ante la aparición de Genoveva.

De Avignon, Mallarmé había traído unos bengalís cuyo canto llenaba la casa de alegría. Su mujer esperaba de un momento a otro el nacimiento de Genoveva. "Ya comprenderás —dice una carta a Aubanel— nuestra felicidad en familia, o en animalia si prefieres."

Nace Genoveva. Sus gritos interrumpen el trabajo de Mallarmé, "haciendo huir a *Herodiada,* la de los fríos cabellos de oro, la del pesado manto, la estéril". Con todo, la niña demuestra ser muy inteligente: "Se echa a llorar cada vez que pronuncio el nombre de Legouvé, se retuerce de risa cuando gesticulo como Emmanuel des Essarts, y sonríe cuando le hablo de ti."

Mallarmé tardó un poco en descubrir el verdadero sentimiento paterno: el hecho había llegado a la tierra antes que llegara su molde espiritual. "Me hallo demasiado joven para experimentar el sentimiento de la paternidad, el orgullo de creador que tú sientes, y por el cual te felicito" —escribe a Aubanel, quien, en efecto, le llevaba trece años.

En *Brisa marina,* confiesa que nada podría detener su ímpetu de fuga:

Et ni la jeune femme allaitant son enfant,

alusión que no puede ser más directa. Y en otra carta declara que ama en Genoveva "a la criatura o querubín desprendido

de los fondos azules de Murillo, mucho más que a su hija habida en María". Poco a poco, el grande y terreno amor natural se fue abriendo paso, y ella, supo corresponderlo con una piedad que queda oculta entre muchas páginas de Mallarmé, páginas por ella coleccionadas cuidadosamente a lo largo de varios años. Más tarde, Genoveva viene a ser Mme Bonniot, y muere el 26 de mayo de 1919, cuando, con ayuda de su esposo el doctor, había dado ya fin a la recopilación de los *Vers de Circonstance.* "¡Por fortuna —decía sintiéndose morir— hemos tenido tiempo de acabar el libro!" El doctor Bonniot fallece a su vez el año de 1930.

En otra parte, consagro a Genoveva un capítulo de mayor paciencia. Hada de los grogs de medianoche, oficia entre la nube de tabaco de la rue de Rome, y en ella aparece y desaparece. Ella inspirará a su padre aquel *Abanico* que —al decir de Valéry— sería la obra maestra de Mallarmé, si fuera posible preferir alguna a las demás (*Petit recueil de paroles de circonstance,* París, Plaisir de Bibliophile, 1926).

En noviembre de 1866 el profesor Mallarmé llega a Besançon, en cuyo Liceo trabaja un año. Sobre su vida en este verdadero destierro, nos informa la larga carta que, en 5 de diciembre, dirigió a François Coppée para agradecerle el *Reliquaire.* "Besançon, antigua ciudad de guerra y de religión, sombría y prisionera" le hace sentir con crueldad el agobio de la provincia. Los clamores de las trompetas lo agitan e interrumpen el brote de una "vieja lágrima" en sus ojos. Moverse es siempre, para él, un dolor; tener que instalarse, una desgracia. Y luego ¡tantas visitas obligadas, para aplacar la mal disimulada desconfianza con que los señores del Liceo lo reciben! Porque, bueno es saberlo, su salida de Tournon no fue del todo pacífica. Y, para colmo, a estas horas todavía no puede disponer sino de medio departamento, ¡él que tiene tanta necesidad de sentirse a gusto en su interior, "abombando las vidrieras bajo la presión de sus sueños, como los cajones de un rico mueble lleno de piedras preciosas", y viendo cómo las cortinas se pliegan conforme a líneas ya familiares! El espejo de su silencio se ha roto. Habrá que dejar tiempo al tiempo, para que su soledad se recomponga. Habrá que hacer unos cuantos versos, como quien quema perfumes

en la cazoleta, antes de poder escribir una verdadera carta en forma a los amigos.

Por suerte, logra al fin su traslado a Avignon, donde lo esperaba la compañía de Aubanel y Mistral. Ahora vive en el número 8 del Portal Mathéron, "una casita rosa, metida entre árboles —dice Catulle Mendès. Y hacia enero de 1870, sintiéndose aquejado de un mal nervioso, obtiene licencia por enfermedad, con un salario reducido de 400 francos anuales.

Así no era posible vivir. El 30 de julio escribe a su amigo Mistral —amigo de confianza con quien ya se tutea— que le obtenga el valimiento de Saint-René Taillandier, el profesor de Montpellier, amigo de los felibres, pues necesita no menos de mil francos al año para el sostenimiento de su familia. El sueño de vivir en París se columbra cada vez más lejano.

Figurémonos esta amistad entre el brumoso Mallarmé y el solar maestro felibre. Mistral gozaba en la luz con éxtasis de lagarto en asueto, mientras el misterioso y dulce Stéphane clamaba contra el azul del cielo. Y cada uno entendía el estilo del otro. Cuando sobreviene la República, Mallarmé, entre zumbón y serio, hubiera querido que Mistral la anunciara al pueblo de Provenza, desde los balcones del Ayuntamiento de Avignon.

De tiempo en tiempo, han venido a verlo algunos amigos de París: ya es Glastigny, "rostro pálido y mal afeitado, talle seco y largo y pies estorbosos; ya es Cazalis que, según cuenta Mallarmé a Mistral, se figura que el castillo papal pertenece a los felibres y que éstos andan por la calle arrastrando mantos de seda y con la lira en las manos; ya es François Coppée, enfermo después del éxito de su *Passant,* que ha ido a hacer una cura a Amélie-les-Bains y, al regreso, se asoma por Avignon" (Fabureau).

Pero, sobre todo, tiene importancia la aparición de Catulle Mendès y de Villiers de l'Isle-Adam en Provenza, en el verano de 1870. Mallarmé tuvo la idea de leerles algunos fragmentos del *Igitur.* Uno de ellos resistió la prueba (¿necesito nombrarlo?) y el otro salió desconcertado y, en adelante, consideró siempre a Mallarmé con vaga desconfianza . . . Era la primera vez que el poeta sometía sus intentos hacia la "obra

soñada", la que había de ser por excelencia la obra de su vida, al juicio de sus compañeros de letras.

En abril de 1871, logra al fin su empeño de ir a París, como profesor delegado en el Liceo Fontanes, hoy Condorcet. El historiador Seignobos asegura que fue su padre quien obtuvo el traslado de Mallarmé a París. Allí, ocupará sucesivamente diversas casas: 29, rue de Moscou, hasta 1875; al año siguiente, 87 rue de Rome; pero, en diciembre de 1877, sus cartas llevan como dirección el 89 de la misma calle, número que, en uno de sus "ocios postales", él mismo da para Mesdames Mallarmé, su esposa y su hija. Sin embargo, el testimonio definitivo de la época lo hace vivir en el número 49 de la rue de Rome. Acaso se trate de meros cambios en la numeración.

Comienzan a desarrollarse sus relaciones literarias. Uno de sus primeros amigos es Manet. Un día tiene acceso a la mesa de Victor Hugo, quien lo recibe paternalmente y le llama "joven impresionista". Durante la comida, Victor Hugo no parece acordarse de que es poeta. Hacia los postres, dice:

—Sólo hay una cosa en que los demás poetas no me igualan, y es ésta.

Y escogiendo la manzana más gorda, la engulló de un bocado con una facilidad de gigante.

(Léon Daudet, que en la infancia frecuentó tanto al viejo maestro romántico, recuerda estos gestos titánicos con algo de espanto infantil. Los ve como los hubiera visto Goya, autor del "Saturno devorando a sus hijos". Pero hay un profundo gozo en su espanto, porque el cristal de aumento de Daudet está tallado en la fábrica rabelaisiana.)

Hacia 1874, economizando como un santo, Mallarmé se las arregló para arrendar una casita de campo en Valvins, junto al Sena y sus islotes de cañas, frente al bosque de Fontainebleau. La tentación del río era mucha, y acabó comprando una canoa, que más tarde sustituirá por una barquita de vela. Allí, cruzada la reja y pasado el jardinillo, lo encontramos en un gabinete de trabajo que hace también de comedor y está lleno de japonerías. Hay un reloj que anda atrasado: el viejo reloj que figura en el *Calosfrío de invierno.*

De tiempo atrás, se venía aficionando a la región de Fon-

tainebleau, y la frecuentaba "desde hacía cinco años" (Carta a Zola, no sé si de 1875 o 1876). Sin miedo al efectismo puede decirse que cambió el Parnaso por Fontainebleau, pues fue precisamente en 1875 cuando rompió en buenhora con el grupo de los parnasianos, aunque se asegura que los tratos andaban mal desde los días de Avignon. Entre las notas que sirvieron para preparar la recopilación del *Parnasse Contemporain*, 1875, notas de mano de Anatole France, de Banville, de Coppée, hay ésta que Jean Royère ha reproducido recientemente en *Le Manuscrit Autographe*: "*Mallarmé*: Non, on se moquerait de nous." Cuando rechazaron su *Après-Midi d'un Faune*, Mallarmé, sonriendo, decía: "Le morceau fut refusé avec un grand ensamble."

Mallarmé se consolaría fácilmente en su retiro de Valvins, yendo a la estación a recibir a sus huéspedes en un cochecillo ligero que todos conocían; o mejor aún, partiendo en el esquife a la cosecha del nenúfar hueco, caricia blanca que sólo envuelve un sueño de fuga. La vela se hincha de versos, redonda estrofa dorada al sol poniente. Desde allí lanzará el poeta su grito a los "amigos diversos": "Solitude, récif, étoile" . . .

Paul, en la intimidad Tol, el único hijo varón de Mallarmé, fallece en 1879. Robert de Montesquiou, que se había aficionado al niño, da sobre él las más singulares noticias. Parece que había heredado del poeta cierta expresión faunesca, pero tal expresión que era momentánea en el padre, en el hijo era permanente. Aquejado de hipertrofia en el corazón, acabó por hacer toda su breve vida en la cama, donde se divertía en atrapar moscas que iba clavando con alfileres en el muro de la cabecera. Un día, la pobre criatura horrorizó a su padre, porque se le ocurrió colgar junto a sus víctimas un letrero que decía: "Condenados a muerte", alusión a su inmediato y cierto destino. El aberrante Montesquieu, triste prefiguración del Baron de Charlus a quien muchos yerros le serán perdonados por este momento de ternura y de caridad, le había obsequiado un precioso "pájaro de las islas", todo turquesa y esmeralda. "Follaje anticipado". le llama Mallarmé en sus cartas. El loro recibió el nombre de Semíramis, "por los jardines y

piedras de que lleva en sí los reflejos". El niño, sólo de verlo, parecía revivir. Y el padre pensaba en la "secreta influencia de la piedra preciosa, flechada sin cesar desde la jaula hacia el niño". En Valvins, el loro, "cuyo vientre de aurora —continúan las cartas de Mallarmé a Montesquiou— parece inflamarse con todo un oriente de especias, contempla en este instante, con un ojo, el bosque y la camita infantil, y con el otro contempla el deseo siempre estorbado que embarga el alma de su amito, el deseo de pasear por el campo". Y después: "Mi enfermito le sonríe a usted desde la cama, y parece una flor blanca que se encomienda al sol ya traspuesto." El enfermito realizó al fin su deseo de evasión, siempre estorbado. Un día, de vuelta en París, "se fue dulcemente y sin saberlo". Muy de cerca lo siguió Semíramis.

Huysmans publica *À Rebours* en 1880, libro en que por primera vez se habla de Mallarmé en términos dignos. Privilegio, hasta entonces, de un pequeño círculo de iniciados, el poeta se ve lanzado entre el gran público, y comienza la edad de oro de los Martes de Mallarmé. La influencia de estas reuniones es imborrable en la literatura. En el sentir de la época estaba el llevar las adoraciones artísticas hasta un calor de religión. Si para los wagnerianos la misa del *Parsifal* casi pasaba por sacramento auténtico, la comunión en los Martes de la calle de Roma también era un modo de oficio sacro para los poetas de la pléyade simbolista. El 14 de julio de 1883, el profesor es nombrado "Officier d'Académie".

El nombre de Wagner no se ha evocado aquí al azar. Édouard Dujardin, respondiendo a una necesidad del tiempo, comienza a publicar por 1885 su *Revue Wagnerienne*, y no sólo influye sobre Mallarmé comunicándole la afición a la música en general, y especialmente a la música wagneriana (gracias a él, Mallarmé, que antes llegó a mostrarse hasta indiferente para la música,* se convertirá en un asiduo de los Conciertos Lamoureaux), sino que le comunica asimismo

* Se asegura que Mallarmé, en su juventud, encontraba ociosa la música, cuya armonía ya estaba en los versos. Más tarde, desde su punto de vista de poeta, envidiará los recursos de la música. Antes de su conversión, prohibía el piano a su hija Genoveva. Después... "Voy a las vísperas", decía a su familia cuando iba a los Conciertos Lamoureux.

el interés por los idealistas alemanes, Fichte, Schelling, Hegel, que la revista comentaba y traducía con frecuencia. En ese célebre año —según el testimonio de una crónica de Paul Bourde publicada el 6 de agosto en *Le Temps* y citada por Rémy de Gourmont— los periódicos se dan cuenta de que existe ya el Simbolismo, movimiento que había comenzado hacía unos veinte años.

Crece la popularidad de la persona, compatible con la impopularidad de la obra, siempre arcana. En 1892, Mallarmé es nombrado miembro del Comité para el monumento a Banville en los jardines del Luxemburgo. ¡Casi un cargo municipal! Al año siguiente, gracias a la mediación amistosa de Coppée ante el rector Gréard, Mallarmé obtiene una licencia seguida de un retiro. Y vienen los seis ricos y nutridos años de ocio con letras, que lo han de llevar hasta la muerte como por una senda de terciopelo. Cuando, en 1898, muere Paul Verlaine —que cuatro años antes, en sus *Poetas malditos*, había hecho tanto, a su vez, para difundir la fama de Mallarmé— éste lo sustituye en el título de Príncipe de los Poetas de Francia. Acierto electoral debido tan sólo a la casualidad, si se tienen en cuenta las abstenciones de última hora a que Gourmont se refiere. En el plebiscito de *La Plume*, los votos se distribuyeron así:

Mallarmé	27
Moréas	19
Sully Prudhomme	12
H. de Régnier	11
Dierx	9
Heredia	9
Richepin	7
Rétté	6
Viélé-Griffin	6
L. Tailhade	6
Rodenbach	5
Mistral	4
A. France	3
Coppée	2
Montesquieu	2

¡Es para creer que Montesquieu votó dos veces por sí mismo!

Años después, Mallarmé preside el comité para el monumento al "pobre Lelian" en el Luxemburgo, Comité del que Rodin fue vicepresidente (1896). Verlaine acababa de morir en una salita desnuda. Mallarmé admiraba la potencia de idealidad de aquella pobreza tan sencilla. Al salir de ahí, decía a los amigos:

—A nosotros, aun en medio de la mayor escasez, nos hubiera hecho falta cualquier cosa: una flor, un dibujo preferido, un hermoso libro, alguna de esas bagatelas en que la mirada descansa y que, como piedras del arroyo, ayudan a franquear el paso y dan el vado entre la realidad y el sueño.

Algo ha acontecido en Valvins. El maestro, como quien dispone un testamento, ha escrito a Henri de Régnier:

—He dado una de las grandes batallas del espíritu. Después de la victoria, tendré que enterrar las palabras muertas. Vendrá usted conmigo a Valvins. Abriremos una fosa en el campo, y será la tumba de todo ese papel que contiene tanto de mi vida!

Mallarmé murió en Valvins el 9 de septiembre de 1898, después de tres días de padecimiento, a presencia del facultativo que lo atendía, quejándose de una sofocación que se resolvió en un espasmo de la laringe. Pocos habrán sido más tiernamente amados y llorados con mayor silencio. Días antes, mostrando a Paul Valéry las hojas amarillas de Fontainebleau, exclamaba:

—He aquí los primeros toques de los címbalos del otoño —parangón curioso de los violines sollozantes de Paul Verlaine.

Y paró aquella gran música de hombre, dejando, como él diría, a la danzante convertida en estatua. Muchos fueron los poetas de Francia que se sintieron entonces como huérfanos. Entre dieciocho amigos y los campesinos de las cercanías lo llevaron al cementerio. Ante sus despojos, quisieran cumplir el rito de las letras. Pero el orador, Henri Roujon, rompió a llorar sin poder decir una palabra, y nadie tuvo vergüenza de imitarlo. Piedad y reverencia para el que mereció tantas lágrimas, sin hacer nunca de sus versos una fácil treta sentimental. Era, decían todos, el que nunca será dos veces, y no

ha de ser fácil que el polvo se organice para dar otra criatura tan alta.

E iban regresando a París con aquella gota de pena, cohobada en los más transparentes senos del cariño, mientras en la casita de Valvins juntaban las manos dos mujeres de luto, y cerca, en el Sena, la barca sola —cuerpo del delito de la poesía— dejaba caer los vencidos remos.

III. LAS TRIBULACIONES DE UN PROFESOR

Au dessus du bétail ahuri des humains

Tournon (1863), Besançon (1866), Avignon (1868), y, ya en París, el Fontanes, hoy Condorcet (1871); también el Liceo Janson (1884), y luego el Colegio Rollin (1885): he aquí los hitos de su carrera como profesor de la lengua inglesa.*

Supongamos, sin embargo, *propter elegantiam sermonis*, que se trata de una sola y única jauría de muchachos, puesto que todos son iguales, indiferenciados en su masa ruidosa. Ya lo hemos visto quejarse de su sueldo escaso y, sobre todo, del acaparamiento de sus horas. ¡Y si sólo pudiera quejarse de eso! "El Liceo, el Liceo es lo que me mata", exclama una y otra vez en sus cartas. No es difícil figurarse lo que puede ser el contacto continuo con la rudeza y la travesura escolar para un hombre todo exquisitez y finura, ridículamente inadaptable a una función que supone autoridad a todo trance. Tampoco es difícil figurarse —problema éste mucho más agudo— lo que significa para un abstractor de quintaesencia el tener que devolver todos los días, a las palabras y las ideas, su sentido mínimo y burdo, bajando a cada instante desde el paraíso poético donde vive tan embriagado que a veces cree volverse loco. Con razón el pobre poeta confesaba un día a Paul Adam: "No puedo pasar por el viaducto de Batignolles —y lo pasaba todos los días— sin sentir deseos de precipitarme en el vacío." Y no es que le faltara vocación de maestro, ni amor a la materia de su enseñanza. De aquella vocación da fe el magisterio que ejerció entre la juventud literaria. De este amor dan prueba sus traducciones, entre las cuales no hay que olvidar la *Mitología*, de Cox (donde hay mucho de

* Además de su *Mallarmé universitaire* (*Mercure de France*, 1º de octubre de 1912) y sus *Lettres de Mallarmé à Mistral* (*Mercure de France*, 15 de abril y 1º de mayo de 1924), Charles Chassé ha ofrecido una biografía universitaria de Mallarmé que no creo se haya publicado.

Mallarmé) y singularmente sus obras para el aprendizaje del inglés: *Les Mots Anglais, L'Anglais en cinq tableaux* (preciosa divagación filológica la primera, ingeniosa síntesis la segunda), y hasta aquel juguete que nos hace pensar en su imaginado "reloj poético" y que puesto en manos de un empresario le hubiera producido alguna ganancia: *L'anglais récréatif ou Boîte pour apprendre l'anglais en jouant et seul*, sistema de doce tablas que se adelantó al "latín sin lágrimas" de nuestros días. Pero era el maestro nacido para alumnos por él escogidos y no impuestos por la casualidad, el maestro medieval que trae a los aprendices a su casa; era el profesor de inglés que no podía plegarse a métodos escolares ajenos, ni a fines utilitarios inmediatos, capaz de escribir verdaderos tratados por mero gusto y afición, a condición que no le fueran impuestos por una exigencia exterior, sino que nacieran solos de su espíritu por una interior necesidad.

Aquella juventud vasta y sin labrar que se sentaba en los bancos —aunque, por lo general, no entendiera a aquel hombrecito pulcro y alambicado, y aun cuando trajera de la calle o de la casa familiar un vago recelo contra él, adquirido en las conversaciones sorprendidas a sus mayores, sean los padres, sean los demás catedráticos erigidos en guardianes de las formas vulgares—, aquella juventud, sin duda mezclada de muchas cosas divinas como lo está siempre la juventud, se le ofrecía de tiempo en tiempo con la lealtad con que la materia prima se ofrece a la gula del artista, y de seguro que, entre algunos malos ratos, daba también a Mallarmé la ocasión de ejercitar su pericia de modelador de almas y dibujante en conceptos. Algún consuelo en sus amarguras de forzado.

Pero ¿y el trato con los colegas, con los profesores de provincia, con la chusma gregaria de la cátedra? El tipo medio del profesor de liceo es aquel que trabajó un tiempo, hace muchos años; se arregló para siempre un peinado intelectual y se trajeó el espíritu conforme a la moda del momento. Después, la repetición mecánica de las mismas labores, y también la falta de tiempo, lo fueron obligando a prescindir de toda curiosidad y a negar cuanto no se encuentra en su librito —como dice la gente—, cuando perturba su sistema ya hecho.

Y luego, hay un pecado intelectual, el cansancio, que es inseparable de la función misma del espíritu. Para eso se inventó el Domingo, pero el reposo periódico no basta siempre a recobrar las fuerzas gastadas; y una vez que el cansancio empieza, resbala vértigo abajo en una proporción geométrica a que nunca puede dar alcance la parsimoniosa serie aritmética de un domingo y otro domingo. Aun el mismo que ama su trabajo y quisiera renovarse con el sol de cada mañana, se va llenando de hastío, porque las novedades de una ciencia no son tan frecuentes que compensen y sacudan, con sus ocasionales apariciones, el marasmo de la repetición diaria en los cursos escolares.

La vieja Salamanca, dígase lo que se quiera de sus espinas escolásticas, tenía una sabia costumbre: obligaba a sus catedráticos a "asistir al poste". Después de la conferencia oficial, ya en libre conversación de amigos, el Doctor salía del aula y venía a reclinarse negligentemente, como quien no da importancia a la cosa, en el poste que había en el patio. Allí se plegaba a las preguntas que los alumnos quisieran hacerle; entraba en sus dudas y hasta confesaba las suyas propias, libre ya de la solemnidad ritual que lo obligaba a la autoridad ex-cátedra. Allí se improvisaba un seminario de charlas, una compenetración mayor entre el maestro y los discípulos, lo cual corregía las austeridades del régimen. Allí, mientras los jóvenes perdían el pavor a la enseñanza, el viejo recobraba un tanto la flexibilidad de sus años mozos.

Por lo demás, parece que nada puede detener el conocido fenómeno de la decadencia de las cátedras. Llega un día en que el sabio mismo, y mientras más sabio peor, se fatiga de rodear siempre los elementos de una ciencia que ya domina en sus menores resortes y de que está ya bien saturado. "Escribir sobre lo que ya se conoce ¡qué aburrimiento!", decía Gourmont. ¡Qué aburrimiento hablar otra vez sobre lo que ya se sabe de memoria, y hablar en los mismos términos cada día! A menos que el investigador se remonte por su cuenta y riesgo, olvidando las necesidades modestas del educando; a menos que el pastor ascienda sin cuidarse del abismo que lo separa ya del mundo ordinario, y como decía Fray Luis de León, deje a su grey en este valle hondo, oscuro . . . Pero este

catedrático que sigue siendo investigador es el caso menos frecuente, aunque el preferible a fin de cuentas, porque podrá suceder que arrastre consigo, en su turbión de ciencia antipedagógico y desordenado, a dos o tres discípulos fieles que habrán de recoger su antorcha. Y lo más frecuente —volvamos a nuestros carneros liceanos— será siempre el repetidor mecánico, el maestrito de un solo librito.

Un profesor vivaz, joven y lleno de iniciativas —peor aún: poeta, y poeta incomprensible y humoso— no puede menos de inquietar al profesor rutinario, de irritarle primero y exasperarlo al fin, por lo mismo que desorganiza su pequeña y cómoda jardinería del mundo. ¿Qué venía a hacer entre personas cuerdas aquel profesorcillo estrafalario y de maneras untuosas, que entreveía misterios psicológicos en las palabras, adelantándose un siglo a las concepciones idealistas de Vossler y a las aventuras de la moderna estilística? A lo mejor se le ocurría entrar en explicaciones sin utilidad práctica ninguna sobre la historia de la lengua inglesa; sobre el elemento gótico o anglosajón, de lucha con la lengua de oil y su fusión con ella para determinar el inglés propiamente dicho. Otra vez le daba por encontrar espíritu en las letras. Y así, de la *l* inglesa, escribía: "Esta letra parecería a veces impotente para expresar por sí misma otra cosa que un apetito nunca seguido de resultado, la lentitud, el estancamiento de todo aquello que se arrastra, yace simplemente, o bien perdura; con todo, cobra cierta espontaneidad para expresar ciertos sentidos . . ." Inútil continuar la cita. El director de una institución pedagógica tiene responsabilidades muy serias. No es negar que el joven profesor sea un hombre inteligente, cultísimo y de muy honestas costumbres; pero educar es educar. Ya sabemos que la salida de Tournon tiene su secreto, y que los colegas de Besançon se muestran algo desconfiados a la llegada de Mallarmé. ¿Qué había sucedido? Muy sencillo: un día el "Provisor" de Tournon le dijo que necesitaba hacer economías —lo de siempre; que, en consecuencia, era indispensable concentrar en una persona las cátedras de inglés y de alemán. Y Mallarmé fue sacrificado a esta economía. Una vez que se libraron de él, expidiéndolo a la tierra bisontina,

no hicieron concentración de cátedra, sino que simplemente lo sustituyeron por otro profesor que no sabía hacer versos.

Sospecho que aquí intervino la influencia del prefecto De l'Angle-Beaumanoir, quien se figuró ver en Mallarmé un bromista de la peor especie al leer los poemas *Le Guignon* y *Les Fenêtres*: de aquí la desgracia, el "mal de ojo" y la "defenestración" de Mallarmé. Por cierto que Raoul de l'Angle-Beaumanoir, hijo del prefecto, novelista nada mallarmeano, solía concurrir más tarde a los Martes de la calle de Roma, sin duda, como se ha dicho, a título de peregrinación expiatoria y para purgar las culpas paternas. Pero la verdad es que el prefecto no haría más que seguir la opinión reinante. Por aquel tiempo, nadie ponía en duda, en las redacciones de los periódicos, que Mallarmé, en la vida y en la obra, fuera un perpetuo mixtificador, y su poesía un lenguaje convencional, con cifra y traza, para esconder imaginaciones grotescas y hasta obscenas.

Y ya que de tal ofuscación se trata, es el momento de contar un caso curioso: el inglés Beckford, a fines del siglo XVIII, escribió en francés un cuento oriental, *Vathek*. Algún Mallarmé abuelo se encargó de la lujosa edición. Nuestro Mallarmé desenterró el libro, y logró que, acompañado ahora de un espléndido y largo prólogo, lo reeditara, en 1876, el librero de la Biblioteca Nacional, Adolphe Labitte. El ejemplar dedicado por Labitte a la Nacional de París lleva, de su puño y letra, esta inscripción reveladora de la opinión corriente en su tiempo: "Entrego este ejemplar a la Biblioteca Nacional, no sin advertir al lector que el prefacio es una mixtificación." El editor, pues, pensaba lo mismo que los profesores y los periodistas baratos.

Entre la gente escolar hay un sujeto que merece mención aparte. Entreguemos a la posteridad su nombre: es el censor Fallex, del Liceo Fontanes. Es el mismo que después pasó al Charlemagne, de donde expulsó a Buchotte y a Jules Renard, y por poco expulsa también a Ernest Raynouard. Sépase que Fallex componía unos versos mediocres, y al muy bribón le hacía mal descubrir talento en el prójimo. La envidia es una mala enfermedad, duele mucho. Magnard, director del *Figaro*, le decía candorosamente al autor del *Tartarín*: "Daudet,

¡no puede usted figurarse el daño que hace eso!" Mallarmé era subordinado del oscuro Fallex ¿y se atrevía a crecer en fama, a los ojos de todo el mundo, dejando debajo a su superior? Y Fallex, cada vez que podía, agobiaba con su autoridad al quieto y seguro Mallarmé.

Naturalmente que el cumplimiento del deber, por parte del concienzudo profesor, era compatible con su poco de ironía práctica. Hay así pequeños desquites que a nadie dañan, y nos ayudan a conllevar la carga y hasta la embellecen por instantes. Por ejemplo, se hizo un día patente que Mallarmé demostraba cierta preferencia por un alumno negro, y frecuentemente se servía de él durante la clase. El pintor Renoir le preguntó la razón de esta preferencia. "Es —le contestó Mallarmé con su sonrisa de conejo— que me encanta ver al negro expresarse por medio de la tiza blanca sobre el plano negro del encerado."

Claro es que los muchachos también tomaban su parte en los placeres de este mundo, aprovechando la menor circunstancia. Mallarmé, en el Fontanes, solicitaba siempre el auxilio de un chico que había entrado ya al Liceo hablando inglés, y éste era el que se encargaba de recoger los deberes y otras materialidades del curso, permitiendo así que el maestro, de tiempo en tiempo, se entretuviera en leer, en tomar notas, en meditar. Y los muchachos: "¡Este Mallarmé! ¡El tiempo que pierde uno en su clase! ¡Sólo se ocupa en escribir para los periódicos de modas!" Porque la fama de "Marasquin", director de una revista social, había llegado hasta ellos. Pero lo peor le aconteció años antes, cuando un número del *Parnasse Contemporain* cayó en manos de la chiquillería. En este número aparecía *L'Azur*. ¿Cómo? ¿Aquel señor divagado, maniático, lleno de papelitos de apuntes, siempre metido en un triste macferlane, con sus zapatos de tacón alto y sus calcetines de seda blanca, se permitía escribir versos incomprensibles? Desde aquel día, al entrar a clase, Mallarmé tenía que borrar pacientemente las caricaturas que encontraba en el encerado, y en que se le representaba tapándose las narices y gritando: "Je suis hanté: l'Azur, l'Azur, l'Azur, l'Azur!"

Pasaba sobre el agravio, y ocupado en cosas mejores, lo

olvidaba. Joseph Caillaux, el conocido político, fue su discípulo en el Liceo Fontanes, y acabó por ser su discípulo distinguido y cobrarle verdadero cariño. Cuando llegó al Liceo, sus compañeros le dijeron: "Está chiflado: quiere hacernos entender *El cuervo*, de Poe." (Y, comenta Léon Treich, los padres de los chicos seguramente pensarían lo mismo.) "Por lo demás, muy buena persona. Ya verás cómo puede uno jugar en su clase." Caillaux aprovechó el primer momento para poner el consejo en práctica. El viento cerró con estrépito una ventana, y Caillaux gritó: "¡Socorro!" Pero con espanto se dio cuenta de que nadie lo secundaba. El profesor, tras reprenderlo ligeramente, llamó al alumno en jefe, Tamburini, y le dijo: "Mil líneas de castigo al alumno Caillaux." Tamburini hizo que escribía, mientras guiñaba el ojo a Caillaux. A los ocho días, el profesor preguntó por los castigos. "No hay castigos esta vez, señor. Todos los alumnos se han portado bien." Y Mallarmé no volvió a acordarse, o fingió que no se acordaba.

El historiador Charles Seignobos lo recuerda como mal profesor de inglés, pero el testimonio de Seignobos trae no sé qué resabio amargo, y se complace en cargar las sombras, sea que evoque el aspecto personal de Mallarmé o la casa en que habitaba en Tournon. El pintor Jacques-Émile Blanche confiesa que no aprendió nada en el curso de Mallarmé. Fontainas asegura, sin embargo que, ya en el sexto del Fontanes, un respetuoso silencio rodeaba a Mallarmé, y aunque reinaba cierta libertad, ninguno se atrevía al desorden, porque al instante una palabra seca —como un hondazo a la oveja descarriada— clavaba en su sitio al atrevido. El grito: "¡Basta!", repetido tres veces, y un golpe con la regla en la mesa eran el anuncio de los castigos. *A posteriori*, Fontainas cree recordar —pero desconfío de su recuerdo— que todos tenían el presentimiento de habérselas con un grande hombre, y que mientras éste tomaba notas en sus papeletas, escribiendo palabras sueltas a intervalos calculados y exactos, asistían a una labor sagrada. Entre la expectación de los alumnos, el maestro se abstraía de pronto, o con aquella mano nerviosa de que sacó tanto partido Manet, alcanzaba un libro y se ponía a examinarlo.

Por entonces, ocupado ya en sus traducciones de Poe, solía traer a clase las primicias de su versión francesa, como lo hizo valientemente para todo el poema *Eldorado*. ¡Perlas margaritas a los muchachos, que dudaban de la utilidad de tales ejercicios! Durante la enfermedad de cierto Monsieur Balagué, el señor Stéphane Mallarmé, del Liceo Fontanes, fue llamado a suplir la cátedra de inglés en el Colegio Rollin, adonde llegó precedido de una reputación de amable extravagancia. Venía "metido en Poe", como los andaluces dicen "metido en jerez", y lo primero que hizo fue escribir en el encerado esta linda estrofa:

In the greenest of our valleys
By good angels tenanted,
Once a fair and stately place,
Radiant palace reared its head.

Es el comienzo del poema que Mallarmé tradujo bajo el nombre de *Le Palais hanté,* poema que se encuentra en *La caída de la casa Usher*, y que aparece también en la traducción de las *Nuevas historias extraordinarias,* por Baudelaire.

Tal vez los alumnos del Rollin se preocupaban más de aprender que sus contemporáneos de los otros liceos. Ello es que uno interpeló respetuosamente al profesor, preguntándole si, antes de entrar en los primores de la poesía, no les convendría más dominar las frases de uso corriente. El poeta, con aquella lengua elíptica que ya para entonces pasaba de su obra a su conversación, contestó:

—O le laid, dejà pratique!

Pero, aceptando el reparo, borró lo que había escrito. Y he aquí que se lanza entonces, entre el asombro y el entusiasmo de los alumnos, durante una hora larga, a una brillante improvisación sobre la cocina inglesa, como si durante sus escaseces de Londres no hubiera hecho más que practicarla: Wrexham soup, Pepperpot, Cock-a-Leekie, Harvey sauce, Oyster forcemeat, Hindostanee curry, Wyvern pudding, Queen Mab's pudding, Porcupine pudding, Muffins, Gooseberrie tarts: todo esto desfiló ante la clase, en aquella pronunciación exacta, aunque no tan ostentosamente británica como lo pretendían las caricaturescas imitaciones de Paul Verlaine. Y después,

volviéndose al alumno de la objeción, le lanzó esta otra flechita elíptica:

—Relevé ai-je le gant?

Encuentro en Fabureau la mejor crítica retrospectiva del curso Mallarmé:

> De seguro que Mallarmé no se preocupaba de buscar una interpretación racional al enredijo de las instrucciones ministeriales. Con una independencia de criterio que le costaba cara, desdeñaba resueltamente las reglas de la Universidad oficial. Adversario del llamado método directo, preconizado por la escuela Berlitz, no se empeñaba en transformar a sus alumnos en viajantes de comercio o en guía de turistas. Su mismo inglés era demasiado puro y elegante.

Aquel "profesor pequeño, tan extraño, tan sabio, tan profundo, tan familiar y tan cómico —dice Grillot de Givry a quien cito a través de Fabureau— acabó por seducir a un grupo de alumnos del Rollin. Imitaban sus oscuridades y elipsis, daban caza a sus preferencias literarias, a las fuentes de su erudición filológica. Abrían los clásicos griegos y latinos para seguirlo en sus investigaciones etimológicas, aun cuando los textos fueran tan oscuros como aquella primera sátira de Persio que San Jerónimo, desesperado, arrojó al fuego. Entraban en Calímaco para ofrecer a su profesor citas curiosas. Se atrevían con la Biblia visigótica del obispo Ulfilas, que lo habían visto consultar. Compraban la Gramática gótica de Loebe, "para darse el gusto de saludarlo al entrar a clase en la lengua guerrera del siglo IV, como si fuera un jefe de horda".

Y ahora se nos ocurre pensar que Mallarmé no era un profesor para liceanos, ni para universitarios tal vez, sino más bien para aficionados en el sentido más generoso de la palabra; para gente ya formada, en suma, que quiere seguir cultivando su afición.

Apéndice

Después de escritas y publicadas estas páginas, han venido apareciendo nuevos estudios, nuevas memorias —como las de Mauclair— que añaden nuevos datos al conocimiento ín-

timo de Mallarmé. De otros libros, publicados hace mucho tiempo, sólo he tenido conocimiento muy tarde. Así aquella crónica de Rodrigo Soriano en que cuenta cómo visitó a Mallarmé, en París, acompañado del pintor Regoyos; cómo le hablaron de Góngora y la posible simpatía de ideales estéticos entre el maestro cordobés del siglo XVII y el maestro del simbolismo francés; y cómo Mallarmé, que ignoraba a Góngora, se manifestó sorprendido e interesado y quiso, en lo posible, conocer de cerca a su vago precursor español.

En la imposibilidad de seguir recogiendo —por ahora, al menos— estas aportaciones, me limito, en cuanto al Mallarmé profesor, a remitir al volumen de Daniel Halévy, *Pays parisiens*, en cuyo capítulo "Un Paris enfantin" hay algunos documentos curiosos. Según Halévy, la precisión didáctica, la autoridad escolar de los demás profesores contrastaban con cierta distracción y cierta "negligencia mágica" de Mallarmé. Los chicos sentían que este profesor estaba de su lado, que a él también le incomodaba la clase, que también él estaba pensando en otra cosa, e inconscientemente le agradecían esta disposición de espíritu y se le entregaban mejor. "La gente mesurada es mucho más sensible a la magia que las personas mayores." Este profesor ni siquiera pasaba lista de presentes. Toda realidad era, en torno a él, un poco indecisa. Los deberes eran siempre cortos. El 8 de octubre de 1882, dio cuatro versos ingleses a Halévy:

I saw a ship a sailing
A sailing on the sea;
And it was deeply laden
With pretty things for thee

que el alumno tradujo así:

Je vis un vaisseau navigueur,
Navigueur sur la mer;
Et il était profondement chargé
De jolies choses pour toi.

Y el tema anexo, que tiene el valor de un pequeño poema en prosa para uso infantil:

—¡Lindo barco!
—No lo veo.
—Un barquito por la mar.
—¿Crees, mamá, que vendrá cargado de ricos presentes para mí, de bombones sobre todo?
—Tal vez.
—No logro verlo aún.
—Cierra los ojos y óyeme cantar; entonces acabarás por verlo, con todas las cosas que trae.

Un día Halévy, distraído, al entrar a clase un poco tarde, dejó su sombrero sobre la prominencia que formaba el pie del profesor, bajo la manta que envolvía sus piernas cruzadas. Se produjo un rumor general. Mallarmé se detuvo un instante a contemplar aquel espectáculo insólito —al fin gustador de rarezas— y se limitó a sonreír y dejar caer el sombrero.

Los chicos tenían la costumbre de cambiarse billetitos durante la clase. Mallarmé logró atrapar uno en que Halévy, jefe de banda, proponía, en estilo napoleónico, una tregua al jefe de otra banda enemiga: "Sire: nuestros pueblos vienen padeciendo de tiempo atrás por los incontables males de la guerra, etcétera." Mallarmé se limitó a anotar al margen, con tinta roja:

Le petit Daniel
est un petit sot.

"No deja de ser humillante para mí —dice el antiguo discípulo— que este dístico sea el más claro en toda la obra del poeta."

Al acercarse las vacaciones de Pascuas, los profesores solían hacer lecturas para su clase. Ni qué decir que las mejores y más gustadas eran siempre las de Mallarmé, aunque cierto padre se quejó de que su hijo no había podido dormir pensando en los tigres y leones de cierto libro de aventuras . . . Los compañeros pensaron muy mal del alumno delator. Decididamente, no era posible incomodar a aquel profesor que tan poco los incomodaba. Decididamente, aquel leve personaje no pertenecía a la odiosa secta de las "personas mayores".

III-bis. ERRORES DE LA PROXIMIDAD

BANVILLE pidió a Mallarmé un monólogo para Coquelin, "La siesta del fauno", poema escrito en Tournon, en cuyo ambiente flota el recuerdo de un cuadro de Boucher; fue leído, durante unas vacaciones, a Banville y a Coquelin, que fingieron interesarse mucho, aunque lamentaron que faltara en el poema "la anécdota necesaria que el público exige siempre, por lo cual aquello sólo podría interesar a los poetas". Tampoco importa la incomprensión de su amigo Théodore Aubanel.

Yo no quisiera hablar mal de Aubanel, pero ¿por qué su amistad para Mallarmé —tan confiado, tan cabal, tan bien nacido, que no vacila en calificar de "admirable" la *Venus de Arles* de Aubanel— anda siempre dando excusas, avergonzada de frecuentar al "fantástico profesor de inglés", al "lírico loco", y haciendo lástima de las "extravagancias y abstracciones" de aquel "excelente muchacho", de aquel "espíritu distinguido"? Todas estas lamentables palabras se encuentran en las cartas de Aubanel a su amigo Legré.

En Aviñón, verano de 1870, Mallarmé leyó unos fragmentos del *Igitur* a Mistral, a Villiers de l'Isle-Adam y a Catulle Mendès. Nuevo fracaso.

—No hay duda —repetía Mendès—, Mallarmé se resiente de su vida de privaciones en Londres. ¡Se ha vuelto loco! Pero es justo decir en descargo de Catulle Mendès que, cuando recuerda aquella lectura en el informe que presentó al Ministro de Instrucción Pública sobre *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900* (París, Impr. Nationale, 1903, páginas 135-141), no lo hace sin cierta nobleza, sin cierta profunda melancolía y un franco sentimiento de veneración para la persona y la obra de Mallarmé.

Mendès había conocido a Mallarmé en 1864. Mendès vivía entonces en Choisy-le-Roi, en casa de su padre, y lo acompa-

ñaba Villiers de l'Isle-Adam, quien por entonces escribía *Elën*. Mallarmé se presentó con una carta de Emmanuel des Essarts. Dejaron a Villiers entregado a su manuscrito, y salieron ambos a pasear a orillas del Sena. La discreta melancolía de Mallarmé se insinuó en el corazón de Mendès, quien acabó de sentirse suyo cuando el delicado joven de ojos transparentes y manos femeninas, tras de hacerle con sencillez y como sin dar importancia a la cosa el relato de las penurias y trabajos que acababa de pasar en Londres, donde se mantenía dando clases de francés, comenzó a recitarle sus primeros versos, con aquella voz que acariciaba. Mendès mostró todo a Villiers, que compartió su entusiasmo. Y no hubo más por el momento. Mallarmé se fue a la Provenza, y durante siete años estuvo comunicando por carta, a sus amigos, proyectos, tanteos, esperanzas: daba a entender que se ocupaba en una obra trascendental, sin querer declarar del todo, con una graciosa coquetería, en qué consistía su descubrimiento. Por desgracia Genoveva Mallarmé no dejó nunca a Mendès publicar estas cartas. Villiers y Mendès no dudaban, a juzgar por lo que ya habían conocido de él, que Mallarmé estaría preparando grandes sorpresas. Muchas veces invitados para ir a verlo, aprovecharon los primeros ahorros y se presentaron en Aviñón.

La cena, a la que también asistía Mistral, fue breve. Y vino la fatal lectura de los fragmentos de *Igitur*. No sabemos lo que haría Mistral, aunque parece que más tarde opinó que un poco de brusquedad y una buena reprimenda a tiempo, además de la saludable influencia del sol provenzal (no podía faltarnos este adminículo) hubieran bastado para enderezar a aquel pecador. Y en efecto, ¿qué hacía bajo los claros fuegos del Sur aquel hijo del septentrión, verdadera nube perdida, en quien la lucha de atmósferas estalla al fin con aquellos gritos de alucinado contra el azul del cielo? ¿Qué haría sino "se boucher le nez devant l'azur"?

> La serena ironía del Azul sempiterno
> agobia —en su indolencia bella como las flores—
> al poeta impotente, que maldice su genio,
> a través de un desierto estéril de dolores.

Villiers de l'Isle-Adam se limitaba a seguir la lectura con unas risillas alentadoras, aunque un poco forzadas. Eran una simple manifestación de su embarazo, pero más tarde se arrepintió de ellas porque le parecieron excesivamente aprobatorias. A los otros dos podemos perdonarles. A éste no le perdonaremos nunca.

El pobre de Mendès, alegando la fatiga del viaje, se fue a acostar, y al otro día tomó el tren de París, sin que Mallarmé —tan perfecto en todo— le hablara una sola palabra del poema.

¡Cómo! —se preguntaba Mendès—. ¿Y en esto, en esta obra cuyo asunto mismo nunca acaba de declararse, en este estilo donde ciertamente el arte no falta, pero en que las palabras, como por un compromiso ¡ay! sistemático, abandonan su sentido propio; en esto, pues, había de parar tan largo y concentrado esfuerzo?

Y Mendès volvió a París con dos tristezas más en el fondo: una, el sentirse alejado del hombre a quien quería y estimaba; otra (y es la más hermosa) el temor de haber sembrado la duda en el ánimo de su amigo, por su actitud ostensiblemente reprobatoria. Pero Mendès era, como dicen en España, bastante "listo" para comprender al mismo tiempo que ya en el ánimo de Mallarmé no quedaba sitio para la duda. En adelante, seguirá solo su camino, hipnotizado por su alto ideal, y sin necesitar de aprobaciones ajenas. Ni siquiera necesitará alejarse de sus amigos de la primera hora.

(Villiers puso en sus manos el cuidado póstumo de sus papeles literarios, y el velar por los intereses de su hijo, y Mendès se conservó su amigo hasta el fin.) Pero, en adelante, su trato con los otros no pasará de ser una serie de transacciones corteses. Vale la pena de meditar sobre este momento trágico, místico, en la vida de los poetas: llega la hora de embarcarse solo, enteramente solo. Sin cuidarse más que "del blanco afán de nuestra vela". Y Mendès se deshace en excusas para ante su propia conciencia: No —viene a decir—, yo no creo equivocarme, aunque lo desearía por lo mucho que quise al amigo y lo mucho que respeto la memoria del poeta. ¿Seré incomprensivo? ¿No podré salir de mis hábitos de pensamiento? Porque, en verdad, aunque Mallarmé sea hermético, nunca lo es por charlatanería, y nunca es incon-

gruente. Él tiene su idea: él se propone algo; de él diremos como de Hamlet: "Hay método en su locura." Y sabemos por Léon Daudet que uno de los recursos de Mendès para atraerse la simpatía de los jóvenes era llevarlos a un rincón de la sala de Victor Hugo, y allí explicarles los misterios de Mallarmé.

Tan amargo para los camaradas, Leconte de Lisle juzgaba así:

> Musset es un prosador más que un poeta; Lamartine, poeta intermitente; Victor Hugo, tan pueril, como sublime; Barbier, carnero con piel de león; Ronsard, versificador de provincia; Autran, bardo marsellés; Bouilhet, despojo último del romanticismo; Zola, un granuja forrado de pedante; Baudelaire, un siniestro farsante; ¿y Mallarmé? ¡Mallarme es la esfinge de Batignolles!

Lo proximidad produce errores de perspectiva. Maestro del Simbolismo, Mallarmé para otros no es más que el apogeo del Parnasismo (así lo declaraba Laforgue).

En cuanto a Charles Cros *(Revue du Monde Nouveau)* oídlo: —Mallarmé no es más que un Baudelaire destrozado, cuyos pedazos no han podido juntarse.

Todavía Poizet recuerda este punto de vista cuando dice, en resumen, que después de Hugo, el esfuerzo sobrehumano de Baudelaire por dar un paso más le costó a éste la felicidad y la razón y que ya a Mallarmé sólo le quedaba hacer lo que hizo: un apéndice a las *Flores del mal.* Cierto que pone más en su sitio las figuras cuando compara a Baudelaire con un ángel caído, y a Mallarmé con un dios proscrito que hubiera traído a la tierra los elementos de la energía interior para fabricarse un cielo aparte.

Jean Moréas, cuando fundó la Escuela Románica, decía despectivamente:

—El Simbolismo, ese movimiento que yo he inventado en cierto modo . . . (a reserva de declarar a la hora de la muerte —¡él que tanto anduvo entre escuelas!— que no cabía en las escuelas literarias).

Otras veces, en la conversación, se deslizaba a decir que Verlaine era "un buen poetilla a la manera de Juan Segundo" y que Mallarmé era "un buen traductor de inglés".

René Ghil, preocupado con presentarse a sí mismo como la contrafigura de Mallarmé y con dar carta de ciudadanía en las letras a su "poesía científica", cree, por una parte (aunque generosamente se lo perdona) que Mallarmé omitió de propósito la mención de la "Escuela René Ghil" en su examen sobre las diversas técnicas del tiempo; y por otra parte, asegura que Mallarmé siguió los preceptos de dicha escuela en cuanto a la "instrumentación verbal", en un preludio a la *Herodiada* de unos sesenta versos que llegó a mostrarle, y que supone a Mallarmé capaz de haber hecho desaparecer después por ojeriza o antipatía literaria. (¿No será esa "Antigua obertura a la *Herodiada,* unos cien versos, que publicó la *Nouvelle Revue Française* —1º de noviembre de 1926— y que, según el doctor Bonniot, Mallarmé pensaba rehacer del todo?)

Según Claudel, el mismo Mallarmé nos daría muestra de estos errores de proximidad, con aquella "incomprensión total de Rimbaud". Léase sin embargo la página de las *Divagaciones* [*Medallones y retratos*] sobre Rimbaud: "... niño precoz e impetuosamente muy azotado por el ala de la literatura, que, antes de tener casi tiempo para existir, agotó en sí tempestuosas y magistrales fatalidades, sin recursos ante el futuro".

Valéry esclarece así la antinomia: Mallarmé, lógico simbolista dado al análisis de las formas, que llega a reducir las leyes físicas a unas cuantas ecuaciones prodigiosamente logradas; Rimbaud, hombre al modo de Crookes o de Curie, que obtienen la captación sensible de fenómenos inefables, que los enriquecen con nuevos hechos el mundo. Rimbaud, descubridor de la armonía de las sensaciones, no se opone a Mallarmé. Rimbaud es un *dominio,* Mallarmé es un *sistema.* Y un dominio no se opone a un sistema: son especies de orden diferente.

Si Mallarmé no acaba de entender a Rimbaud (en quien Claudel ve sobre todo un iluminado, un herido por el rayo de la gracia), es porque Mallarmé prefiere a todas las cosas, según las palabras de una carta con que saludó el primer libro de René Ghil, "la tentativa de no producir nada, así sean maravillas, como efecto del simple azar". Duda de la legiti-

midad moral del dinero ganado a la ruleta, y en tal sentido su actitud es una alta lección de lo que llama Juan Ramón Jiménez ética-estética. No cree en la amistad gratis; no le parece honorable concebir en lo irreal.

¡Hoy nos es tan fácil, de lejos, ver a Mallarmé aislado, libre de toda esta maraña de escuelas y clasificaciones, al menos en lo que de él nos interesa!

¿Otro ejemplo? (que unos llamarán incomprensión y otros comprensión): en 1883, Mallarmé dice a Verlaine:

—*Sagèsse* es admirable; pero ¿por qué no continuar las *Fiestas galantes*?

Henry Fouquier se decía representante del buen juicio francés. Escribía unas veintitrés crónicas semanales para diversos periódicos, sobre numerosos asuntos literarios que no entendía. Ni siquiera conocía los nombres de los poetas y de los pintores que juzgaba: A Verlaine le llamaba Verlain; a Laforgue, Lafargue; a Odilon Redon, Odilon Renot. Atribuía a Mallarmé el *Traité du verbe de Glut*... A la muerte de Verlaine se le ocurrió escribir: "¡Lástima que no haya muerto en el hospital!" A la muerte de Mallarmé escribió en *Le Temps* un artículo que Gide calificó de indecente y que arrancó a Rémy de Gourmont una observación curiosa: Fouquier cita fragmentos de *La penúltima*, a título de ejemplo de la demencia de Mallarmé, y Gourmont hace notar que las líneas con que comienza el poema de Mallarmé son tan poco "delirantes" que hasta corresponden a las que emplea Th. Ribot en su *Psicología de la atención*. En efecto, dice Ribot: "A todo el mundo le ha sucedido sentirse perseguido por un aire musical o por una frase insignificante, que vuelven y vuelven obstinadamente sin ninguna razón especial" (capítulo III, 1). Y dice Mallarmé: "¿Palabras desconocidas cantaron alguna vez entre vuestros labios, jirones malditos de una frase absurda? Y yo salí de mi casa con aquella sensación que daría un ala —arrastrada y leve— al deslizarse sobre las cuerdas de un instrumento, etcétera, etcétera."

Paul Masson, el célebre mistificador que también firmaba Lemice-Terrieux, escribe en sus *Régards Littéraires d'un Yoghi* (*La Plume*, 1896):

Hace poco, recorriendo una estrofa de Mallarmé, estuve a punto de comprenderla. Hecha la verificación del caso, resultó que mi texto tenía una errata.

Pocos saben que la *Nouvelle Revue Française* hizo, en 15 de noviembre de 1908, una primera salida en falso, antes de la segunda y definitiva del 1º de febrero de 1909, de suerte que hay dos números 1. La primera vez, Léon Bocquet, en una información publicada bajo el título "Contra Mallarmé", reprodujo cierto artículo de Jean-Marc Bernard. André Gide se indignó, y dijo que exigía la expulsión de Bocquet, porque no podía consentir en que se atacara a Mallarmé, siquiera a título informativo, en una revista donde el nombre de Gide figuraba entre los directores. Otro de los directores, Eugène Montfort, tomó el partido de Bocquet, y optó por retirarse y continuar la publicación de *Les Marges*. En el segundo número 1, aparece una notita bajo el mismo título: "Contra Mallarmé", y firmada con las iniciales A. G., en que se declara ayunos de todo sentido crítico a Bernard y a Bocquet.

Jean-Marc Bernard puede tener cierta gracia en sus epigramas (*Oeuvres complètes*, Au Divan, 1923), pero éste no es de los más felices:

Mallarmé doit être marri:
En obtenant pour garniture
Messieurs Royère et Valéry,
Il fait de l'ostréiculture.

Se explica que alguien pueda equivocarse con algunos de los primeros versos de Mallarmé (sobre todo, versos sueltos) y atribuirlos a Baudelaire. Se explica menos, pero también es disculpable, que Paul Morand haya dado por ahí como de Verlaine este verso de Mallarmé:

Ayant peur de mourir lorsque je couche seul.

IV. LA ARAÑA SAGRADA

centre de moi-même, où je me tiens comme une araigné sacrée, sur les principaux fils dejà sortis de mon esprit

(Carta a Th. Aubanel, Tournon, 28 de julio de 1866).

CUANDO pasaba el día en su esquife rusticando en Valvins, usaba una zamarra de marinero y un gran sombrero de paja; pero en la ciudad su indumentaria y su aspecto, impecablemente sencillos, causaban una impresión de elegancia. Mauclair dice que era pequeño, repleto, siempre con una corbata Lavallière, y metido en una enorme chaqueta negra. Su bufanda a cuadros ha llegado a ser proverbial. "Nos recibía en pantuflas, con un chal sobre los hombros, aunque estuviera junto a la chimenea, porque era friolento. Y, por la calle, con su sobretodo aborregado, su sombrero de copa, su espalda combada y su cartera, tenía todo el aire que corresponde al viejo profesor de inglés cansado del colegio." Y luego describe los "ojos amorosos y soñadores", de los que Coppée decía exactamente: "sus pestañas de terciopelo caen sobre unos ojos de cabra enamorada". Y describe su nariz precisa y voluntariosa, su barba corta, puntiaguda y gris, aderezada por Émile (véanse los "verso de circunstancia"); sus orejas faunescas por las que él se llama a sí mismo "el fauno" en alguna de sus coplas menores, la cara sensual a lo Enrique IV, con aquella típica separación de los ojos y aquellas cejas macizas; los ademanes persuasivos, balanceados, que Fargue ha llamado "ademanes inclusivos", aquella manera de modelar el vacío con el pulgar, de que todavía entonces no se habían apoderado los que pretenden entender de artes plásticas; y, sobre todo —ya se sabe— la voz: la voz poco a poco ensordecida por el mal subrepticio que acabaría estrangulándolo con un espasmo de la laringe. Era —concluye Mauclair— un burguesillo que heredaba todos los siglos de la

cortesía francesa y, con ellos "una formidable potencia de ensueño acumulada".

Jean Moréas, tras de haber leído el soneto a la tumba de Edgar Poe, quiso conocer al autor. Por octubre de 1883, Louis le Cardonnel lo presentó en la calle de Roma. Mallarmé le pareció algo como un sastre ideal para señoras, capaz de convertir las mallas de las bailarinas en tema digno de Platón. En suma: el hombre que, por amor al arte y sólo por eso, había sido capaz de redactar una revista de modas. Tenía —dijo Moréas— el sortilegio de hacer brotar dondequiera una fuente de placer estético.

Laurent Tailhade dice de él: "... heredero aventajado de los Rivarol y los Chamfort, de aquellos maestros que hacían caber en una palabra la sustancia de un libro, y que desarrollaban el arte de conversar al extremo de la perfección".

Y André Gide: "Por primera vez, a su lado, se sentía, se palpaba la realidad del pensamiento. Lo que buscábamos, lo que queríamos, lo que adorábamos en la vida, existía pues realmente. Y aquí teníamos delante a un hombre que todo lo había sacrificado por ello."

No concedo excesivo crédito a los estudios fisonómicos de Pierre Abraham *(Figures)*, y menos cuando se trata de caras tan familiares como la de Mallarmé, en que el mero dato de la efigie no puede llegar al observador sin el recuerdo de la obra y la personalidad del poeta, ya de antemano conocidas. Con todo, Pierre Abraham, ejercitando su don y sus disciplinas sobre la fotografía de Nadar que representa a Mallarmé de frente, encuentra algunas fórmulas expresivas: el ojo afectuoso y claro, pero frío, que mira a través del objeto (Maurras, por su parte, cree hallar, en aquel fulgor extraño, cierta fijeza de alucinación y de manía por lo irreal); la mirada en conjunto, concéntrica, y como si su fuego cayera acariciando el objeto en que hace presa; voluptuosidad pasiva; cara de hombre en toda la fuerza; que sólo admite llevar en sí un universo completo, aunque reducido a esencia intelectual y, por decirlo así, detallado en ejemplos de miniatura. Todo acontece, en esta cabeza, entre los pómulos y el frontal. El calor de su convicción hace de este hombre un acontecimiento histórico de cierta importancia. En la parte

baja de su fisonomía, sus amigos creen encontrar alguna reserva y altivez de buena cepa, y sus enemigos encuentran debilidad. Nunca fue más injusto el nombre de simbolista que al aplicarse a una organización hecha para recibir el embate de la realidad natural con tanta desnudez. Él, más que de traducir la naturaleza, se preocupará sólo de repersonalizarla en palabras.

Tal era la presencia del mago. Veamos ahora algunos de sus pases magnéticos, de sus ademanes. Ya hemos hablado de aquel modelar con el pulgar, que hoy ha venido a ser el recurso de los que quieren darlas de críticos, junto con el truco de cambiar el orden mental de los adjetivos, hablando del *peso* de un color, del *volumen* de luz o de la *velocidad* de un plano. Hay otro ademán en Mallarmé que, aunque patrimonio de los dómines, en él adquiría una gracia especial: el ademán de mover el índice como doctrinando o amenazando, mientras los jarretes hacen una leve flexión rítmica: ademán del que puntúa una idea, ademán que puede llamarse *igitur* por las razones que más adelante se verán.

¡Hasta qué punto el estilo es el hombre mismo! ¡Hasta qué punto su sintaxis se resiente en su ritmo respiratorio, de sus reflejos nerviosos, del más y el menos de sus secreciones internas, qué sé yo! Mallarmé, clasificado ya entre los poetas de la noche por la serie: Hamlet-Poe-Baudelaire de que es legítimo sucesor, ratificado ahora en tal carácter por la publicación póstuma del esbozo: *Igitur, ou la folie d'Elbehnon,* hace pensar a Paul Claudel:

> Es muy significativo que Mallarmé haya escogido como nombre propio un adverbio. El adverbio y la conjunción, estas figuras del discurso (como decimos: figuras del ballet), que dan a la frase su actitud y su articulación, desempeñan un oficio muy importante en la manera de expresarse de aquel genio tan curiosamente sintáctico. *Igitur* es aquel índice erecto acompañado de un *coup de jarret* con que el maestro acentuaba ciertos momentos de su conversación.

¿El índice apenas didáctico y el intraducible y gracioso *coup de jarret* entendidos como adverbios, y como causa eficiente del título de una obra poética, de aquella obra precisamente en que Mallarmé comenzó a cifrar sus sueños

juveniles, cuando creyó descubrir el secreto de su misión espiritual en el mundo? La admirable síntesis de Claudel se adueña de nosotros por más caminos que los puramente intelectuales.

Conocemos otros gestos de Mallarmé: aquella "sonrisa de los párpados", de que habla René Ghil; el imperceptible parpadeo acompañado de un leve cabeceo, con que Léon Daudet lo vio expresar lo inexpresable; y el modo de entrar en la conversación —dice Rodenbach— con un ademán de bailarina. Todos estos gestos complementarios del lenguaje forman parte del "estilo oral", como lo llama Marcel Jousse, del lenguaje de todo el cuerpo, y pertenecen al fondo vivo del cual se desprende poco a poco —moneda de cómodo empleo— la palabra propiamente dicha.

Pero lo que más ha impresionado a los contemporáneos era la voz de Mallarmé. Todos han sentido la necesidad de ponderarla: Boschot, Coppée, Dujardin, Faure, Fontainas, Ghil, Gide, Huysmans, Le Rouge, Mauclair, Moore, Poizat, Raynaud, Royère, Tailhade, Thérice . . . Estas cosas casi inmateriales son difíciles de definir. Según los testimonios examinados, imaginamos la voz de Mallarmé como una voz dulce y grave, algo en sordina y más bien en tonalidades de oro viejo y tornasoles morados, pero plena siempre: las notas más bajas que da el agua. Y quizá también —como era tan fumador, y una pipa corta, y sobre todo de barro, siempre quema un poco la garganta— aquella voz dejaría sentir, de repente, algo entre fricción y cansancio, produciendo ese matiz intermedio que participa del sonido y del ruido, sin dejar de ser hermoso, antes más patético. En las quenas peruanas —las legítimas, las de hueso— hay un profundo roce de viento que acompaña a la melodía. Pero todavía la quena es aguda. La marimba de México y Centroamérica alcanza esta misma calidez en notas muy graves, pero todavía retumba mucho. En fin, me figuro que la voz de Mallarmé tendría esas leves fallas que, en las personas que amamos, nos resultan un indicio de buen carácter y, quién sabe por qué, nos inspiran un confortable sentimiento de seguridad moral.

En el vehículo de esta voz se nos fue para siempre gran parte de la obra del maestro: toda la obra de la conversación

que, cuando no tenía ya el valor de un poema, tenía por lo menos el de una superior enseñanza estética. A veces he pensado que los discípulos no acaban de explicárnoslo bien porque, sin querer, dan por supuesto y por conocido —como lo fue para ellos— ese fondo oral, esa argamasa de la conversación diaria, que juntaba y daba sentido a sus libros y a lo que sabemos de sus otros proyectos.

Lo poco que no se fue con la voz, ese poco cayó al papel. Y de lo que cayó al papel, otro poco se abrió paso hasta el camino real de la imprenta, y la mayoría se quedó en las notas que mandó quemar a su muerte. De la riquísima fuente, a través de sucesivas infiltraciones, sólo nos ha llegado un hilillo, aunque sea el hilillo más puro. Durante catorce años se le vio tomar apuntes en unos papelitos cuadrados, cuyo contenido escondía celosamente. Por orden suya, su viuda y su hija Genoveva los hicieron desaparecer. Dondequiera echaba mano a sus papelitos y apuntaba un rasgo, una palabra, acaso un mero esquema geométrico para fijar cierto movimiento del espíritu o del lenguaje.

—¡Mira que no estamos solos! —protestaban suavemente las mujeres de la casa, un día que René Ghil almorzaba con ellos en Valvins y Mallarmé se puso a tomar apuntes, entre plato y plato.

—No importa —contestaba él sin interrumpirse—, Ghil comprende bien estas cosas . . .

Alguien echó a volar la especie de que, una mañana, abandonó su montón de papeletas sobre la mesa, para abrir la puerta él mismo, como solía, y un visitante aprovechó la ocasión para echar una mirada indiscreta: ¡y resultó que las papeletas no eran más que los temas de inglés del Liceo, que Mallarmé andaba corrigiendo por todas partes! Édouard Dujardin, acusado por el propio Mallarmé de ser el inventor de esta fábula, asegura que el verdadero culpable es Maurice Barrès.

La posteridad guarda como reliquia este movimiento ágil y furtivo del incansable Mallarmé: la mano al bolsillo, el lápiz y la papeleta. Algo tiene de placer oculto, algo de echar mano a la jeringuilla de la droga mientras los demás se descuidan; algo tiene también de la microscópica industriosidad

del insecto, de la hormiga que recoge la brizna, o mejor aún, del atisbo y salto de la araña.

Llamarle mandarín de las letras es ya vulgar. Quiere decir que es esotérico —psicalíptico y no apocalíptico, dando a la palabra su noble sentido etimológico—; o quiere decir que había una tortura en su placer y un gusto de lo atormentado; o quiere decir que hacía chinerías y pintaba flores y abanicos con una exquisitez oriental ("Imiter le Chinois au coeur limpide et fin"). También podríamos, recordando la sobria escultura del Louvre, llamarle "el escriba en cuclillas", porque hacía sus versos sentado y sobre las rodillas, como si quisiera ocultarlos. En el pudoroso trocito de papel cuya sola blancura parecía intimidarlo, siempre replegado sobre sí mismo y escondiendo su caligrafía —escriba que sabe mirar de frente, pero resignado a doblarse sobre el trabajo— iba trazando el paralelogramo de las fuerzas y la cuadratura del círculo que la música de Wagner le sugería. Así se le veía los domingos, en los Conciertos Lamoureux: puro tañedor del silencio, minucioso bordador, picando con la punta del lápiz la chaquirilla de las palabras: araña sagrada en el centro de su tela.

Riojaneiro, junio de 1934.

Sur, Buenos Aires, julio de 1934, núm. 9.

V. EL GABINETE DE HUMO

Le tabac grimpe avec des sveltes feuillaisons.

(Verso que desapareció en la edición definitiva)

El pisito de la calle de Roma (49, Rue de Rome) aparece, en la memoria de los escritores de Francia, como un laboratorio secreto, de cuya chimenea escaparan, de tiempo en tiempo, entre la humareda del tabaco, algunas estrellas. Abajo, la calle abierta en trinchera, por donde corren —sin que nadie les preste atención— los trenes de San Lázaro.

Cámara irreal, con una puerta cualquiera y una fachada que no se nota. Pero su interior tiene algo de esa neutralidad engañosa de los gabinetes de sorpresa, de los cuartos de magia. ¡Cuidado! Una palabra puede cambiar el color de la luz o puede extinguirla. Todo depende del menor gesto. A la mejor, los cigarrillos de los huéspedes dan en encenderse solos. Y cuando empieza a charlar el dulce mago, hay sospechas de que el cuarto todo se levanta del suelo, se balancea en el espacio y viaja como en los cuentos árabes. ¡Si no fuera por esos honestos rostros en penumbra —una esposa, una hija— desvanecidos en un polvillo a lo Carrière, que nos devuelven la confianza en la realidad domesticada y doméstica!

El humo se revuelve como un animal mitológico; se muerde la cola y undula bajo la campana de la lámpara, y poco a poco se decide a entrar por el embudo; sale por arriba en lenta columna, se aplasta contra el techo, cae rodando —y vuelve a empezar.

Hay, en la moderna literatura francesa, dos fumaderos célebres: la salita de Mallarmé, primero; después, el salón de José María de Heredia. Como éste era seis veces más amplio que aquélla, y la densidad de la nube de tabaco era igual en ambos, concluye Mauclair que, en casa de Heredia, se fumaba todavía seis veces más que en casa de Mallarmé. También

se hablaba seis veces más alto, porque Heredia era sordo y recomendaba a todos que gritaran.

En casa de Mallarmé se reunían casi exclusivamente poetas o, a veces, pintores (pienso en Gauguin y en Whistler). En otra parte he descrito ya aquella piececita de la calle de Roma, a la vez salón y comedor. Nuestra época se ha hecho demasiado ruidosa para que sea fácil figurarse hoy la calma y la atmósfera casi religiosa de aquel sitio. Seguramente, Mallarmé preparaba sus conversaciones,* que a menudo no diferían mucho de sus 'divagaciones' más cuidadas; pero hablaba con tanto arte y un tono tan poco doctrinal, que parecía que a cada instante acababa de inventar la nueva podríamos decir también? ... ¿Tal vez...'; y con un '¿verdad?' someterse al juicio de los demás, casi interrogativamente, mientras que él, con el índice levantado, tenía el aire de sugerir: '¿No podríamos decir también? ... ¿Tal vez ...'; y con un 'verdad?' después de las frases, que se apoderaba por completo de ciertos ánimos.

A veces, alguna anécdota cortaba la 'divagación', algún dicho feliz traído a cuento con preciosidad, donde se notaba el cuidado de la elegancia y la perfección llevado a la tortura —lo que hizo que el arte de Mallarmé se apartara tan deliberadamente de la vida.

Cuando los huéspedes no eran tan numerosos en torno a la mesita familiar, Madame Mallarmé se quedaba por ahí, bordando junto a su hija. Pero pronto el espesor del humo las ahuyentaba; pues en medio de la mesa redonda junto a la cual nos sentábamos, había un enorme pote de tabaco en que todos pizcábamos para torcer cigarrillos. Mallarmé fumaba sin cesar, pero prefería una corta pipa de barro. Y hacia las once, Genoveva Mallarmé volvía, trayendo grog; porque en aquel interior sencillo no había criados, y cada vez que sonaba la campanilla, el Maestro en persona iba a abrir la puerta (A. Gide, "Si le grain ne meurt", *Nouvelle Revue Française,* 1º de enero de 1924).

Antes de seguir adelante, ocurre una digresión moral. El amor de Mauclair por la memoria de Mallarmé no puede inspirar sospechas. "Piedra angular de mi conciencia", le llama. Y en *Le soleil des morts,* Mallarmé aparece disfrazado bajo el nombre de "Calixto Armel", y toda la novela respira veneración para el Maestro. Mauclair encontró en la Rue de Rome las direcciones de su conducta literaria y los mejores cama-

* "Cosa extraña —ha dicho Gide en otra parte—: Mallarmé pensaba antes de hablar." Y todos recuerdan que, cuando el tema de la conversación se agotaba, los discípulos lo interrogaban sobre cualquier asunto de actualidad —la Exposición de París, por ejemplo— con resultado siempre feliz.

radas de letras. Con todo, no puede disimular un serio reparo contra el fumadero literario de Mallarmé:

Mallarmé —viene a decir— era más auténtico en medio de la naturaleza, en su casita de Valvins. Los fieles de su capilla literaria (cuyos ritos habían sido ya fijados, de años atrás, por los mayores, cuando se concedió acceso al joven Mauclair) creaban en torno al sacerdote un ambiente de sociedad secreta; y así, en su afán de protegerlo con sus escudos, lo fueron privando del aire de la vida. Mauclair sospecha que el propio Mallarmé se sentía algo incómodo en aquella actitud de "pitonisa al humo de tabaco" que sus íntimos le imponían. Asegura que lo dejaban hablar solo demasiado tiempo, desenvolver —monologando— el ovillo de sus divagaciones, y que se abstenían cuidadosamente de interrumpirlo o contradecirlo, al grado que el mismo Mauclair sintió frío cuando, recién caído en la tertulia, propuso alguna objeción tímida. Y así, con las mejores intenciones —concluye— contribuyeron a mantener a Mallarmé en ese ostracismo de su silenciosa existencia.

Camino de Mallarmé, todas las piedras tienen sentido, todos los hitos de la senda van a decirnos algo. He aquí la alta escalera que el pobre Verlaine muy excepcionalmente se decidía a trepar, arrastrando la pierna enferma; y he aquí el banco en el descanso del tercer piso. En este banco se detenían los literatos del Simbolismo a reposar un instante; y a la salida, solían continuar —o mejor, dejar en libertad— alguna discusión latente sobre casuística prosódica, que la presencia de Mallarmé había estado conteniendo. ¿No hay, en *Paludes*, una escena semejante en una escalera? Conscientemente o no, es fácil que André Gide haya trabajado esa escena elaborando recuerdos. Un tramo más, y hemos llegado a la puerta de Mallarmé: cuarto piso. El departamento era pequeño. Un desatentado periodista, de los que arrojan palabras en montón, se deslizó a decir que el departamento era "mezquino", lo que lastimó mucho a Madame Mallarmé.

Entremos. El vestíbulo es tan estrecho, que hay que abrirse paso a través de los sobretodos. Ya estamos en la salita comedor que hemos empezado a conocer. Aquí, la mesa, y en torno a ella, Mallarmé y sus huéspedes. Osemos más: damos otro

paso en este modesto interior, y llegamos al cuarto íntimo, alcoba y taller, mucho menos conocido en la literatura, por más que en él haya escuchado René Ghil la mejor lección sobre la estética evanescente del crepúsculo y sobre el anhelo de huir hacia la noche. En este cuarto íntimo hay un lecho de campaña y una mesita de trabajo, un sillón de madera labrada y, sobre la chimenea, un bargueño de laca antigua con cajoncitos, en cuyo centro, que forma nicho, aparece un retrato de Baudelaire junto a un dibujo que representa a Théodore de Banville. Y luego, si mueble es (y lo era, desde luego, para Mallarmé: al fin objeto de ausencia, despojado de todo bulto material redundante) el mueble de lujo: una ventana, una ventana que vuela al cielo.

Y ahora volvamos a la salita mágica. Donde, ciertamente, los espíritus que acostumbran comunicarse con los hombres, tecleando su abecedario mediante las patas de las mesas, desperdiciaron la mejor ocasión que hayan tenido, durante todo el siglo de beligerancia que ya cuentan, para emprender un cambio de ideas trascendentales con el más escogido concurso que pueda juntarse en torno a una Tabla Redonda. (Más exactamente: ovalada.)

Porque cada noche del martes, entre nueve y doce, acuden a casa de Mallarmé amigos escogidos. El joven Mauclair encontró allí al digno Henri de Régnier; al ardiente André Gide; al Pierre Louÿs anterior a la *Afrodita,* blondo y azorado; a Fontainas y a Hérold, barbudos e imponentes; a Valéry, estudiante de Montpellier, cuya Musa va a esperar ocho veces más que la de Horacio (éste, según creo recordar, guardaba sus versos unos tres años; aquél, cerca de veinticuatro); a Dujardin, wagneriano y deportista; a Whistler, Asmodeo mundano o, según Fargue, mosquetero de Poe, refinado y levemente cómico, que pintaba cuadros color de ala de noctua y usaba barbilla, mechón blanco y frac negro, y que gustaba también de recibir a sus amigos los domingos, en el número 108 de la Rue du Bac —un pabelloncito con jardín. Wizewa y Kahn ya nunca aportaban por ahí, aunque no debemos olvidar que Kahn había sido la primer visita joven de Mallarmé. Ya hemos dicho por qué Verlaine no venía casi nunca (además de otras razones discretas). Para entonces, Villiers

de l'Isle-Adam había muerto. Una que otra vez podremos encontrar a Marcel Schwob y a Paul Claudel. Y, entre los extranjeros, a Viélé-Griffin y a Stuart Merril, incorporados a las letras de Francia; a Arthur Symons, Stefan George, Georg Brandès, Bynck, Verhaeren, Maeterlinck. Kahn recuerda a los amigos de juventud, que llegaban a los martes trayendo una atmósfera campestre: el grabador Prunaire, el poeta y músico Léopold Dauphin, Henri Roujon y Jean Marras —parnasianos estos últimos, y gente además llena de noticias; Henri Laujol, el de *La République des Lettres*; Germain Nouveau, Ingram, el erudito biógrafo y editor de Poe, y John Payn. Y Le Rouge recuerda a Rodenbach, flaco y pálido, con unos bigotes rojizos y una corbata verde, por cierto demasiado vistosa. La silenciosa tertulia de Mallarmé —los martes solitarios— acabó por convertirse en el sitio donde se recibía el bautismo para figurar en el mundo de la nueva literatura.

Mallarmé —dice Fargue— unas veces parece sátiro de puntiagudas orejas, y otras veces parece ángel. Sus ademanes eran "inclusivos". Al contestar, enganchaba su respuesta en la última frase de su interlocutor, que era con frecuencia Paul Valéry. Escuchémoslo: ahora revuelve el cofre del sentido común, y saca una paradoja armada. Está demostrando, por ejemplo, la influencia del acorde de nona sobre los matrimonios de conveniencia.

Su benevolencia es activa. En su casa no se puede hablar mal de nadie. Para ahuyentar el rencor, dispone siempre de esa palabra en punta con que también lo veremos atajar, en el Liceo, al alumno que —aprovechando el aire de olvido del profesor de inglés— intenta propasarse. Su cortesía de oriental no teme parecer femenina. Para no molestar a nadie, sólo con la imaginación se permite "cometer" hazañas. Como se ha declarado inepto para cuanto no sea lo absoluto, tiene que ser humilde en las cosas de todos los días. Es —dice Thibaudet— el buen sacerdote que quisiera infundir la estimación de sus propios hábitos aun a los que viven fuera de su creencia.

Entre todos, escoge al más intimidado, y le concede una atención singular. A presencia de la hermosa Georgette Leblanc, del compositor André Rossignol y de cierto príncipe

ruso lleno de historias militares y bailarinas desnudas a quienes se obliga a bailar a latigazos, Mallarmé descubre la timidez de un muchacho que escondía en la penumbra sus mangas raídas, su traje sin estilo: es Gustave Le Rouge. Desde aquel instante, Mallarmé se dedica a él preferentemente, y lo interroga con interés sobre sus proyectos literarios. Más aún: se vale de él para llevar la conversación a mejor terreno, invitándolo a que cuente anécdotas de su paisano Barbey D'Aurevilly. Cuando el chico ha dicho todo lo que sabe, Mallarmé cuenta la anécdota mejor:

Una noche, en la Maison Doré, Barbey sólo encuentra un asiento libre. Y quiere la fatalidad que sea exactamente frente al vizconde Armand de Pontmartin, su encarnizado enemigo. Pero la perspectiva de las ostras le sonríe y, sintiéndose conciliador, se acerca: "—¿Da usted su permiso, vizconde?" Éste, que acaba de servirse una docena de ostras, contesta malhumorado: "—Lo siento mucho, señor, pero acostumbro comer solo." Al punto, inspirado por la cólera, Barbey, señalando las ostras, le retruca: "—¡Diantre, vizconde! No lo entiendo: yo veo que aquí hay trece a la mesa!"

Conviene a la historia de las ideas que fijemos la disposición de ciertos muebles, y que sepamos a qué atenernos sobre el aspecto y las actitudes del poeta. Recordemos que nos encontramos en un comedorcito con honras de salón. En el centro, la mesa redonda (más exactamente: ovalada). Sobre la mesa, los grogs con luquetes de limón, un bol de porcelana de China, un tintero de laca roja de que sólo Henri de Régnier conserva memoria, un tarro de tabaco, y un librillo de papel de fumar precisamente marca "Job". ¿Será cierto que Mallarmé torcía sus cigarrillos con una sola mano, al modo de Fernando VII, de Douglas Fairbanks, de Charles Chaplin? Antonio Marichalar, al menos, asegura que Paul Valéry se lo ha negado. El retrato que figura en el volumen *Vers et Prose* fue hecho por Whistler, con lápiz litográfico, en uno de esos papeles de fumar, acaso un martes, en una sesión del fumadero.

Los muebles estilo Imperio le agradaban. Le parecían lo más propio de una época en que el hombre se viste de negro. Pero su mesa era más bien Luis XVI, y los asientos, Ancien

Régime. En algún muro, un aparador con platos de estaño. A un lado de la mesa está la banquilla de los privilegiados ("¿Cuánto tiempo de puntual asistencia hace falta —le preguntó un día el rumano Jean de Mitty— para tener derecho a la banquilla?"). Los discípulos, como los vio Poizat, aparecen vueltos al Maestro, en la disposicón de un cuadro de Rafael. La señora y la hija, altas y esbeltas ambas, tienen las manos en las rodillas. La señora, siempre de negro, es morena, pálida, ojerosa, fatigada. La señorita es blonda, linda, castamente audaz. Aseguran que la señora, de origen inglés, dijo un día a Madame de Banville: "Usted, como es francesa, tiene por lo menos la suerte de entender los versos de su marido"; pero yo nunca he dado crédito a estas hablillas. La señorita ha advertido que los contertulios no pasan nunca de catorce.

En el ángulo de la sala hay una chimenea de loza. El Maestro, mientras habla, se apoya en la chimenea y tiene la pipa corta en la mano. La silla mecedora está reservada al irlandés George Moore, "porque —le decía Mallarmé— usted está acostumbrado al mar, usted puede sentarse ahí". En las paredes, unos cuantos cuadros: dibujos de Manet y, sobre todo, el bello retrato que representa a Mallarmé joven; el boceto de Hamlet en la terraza de Elsinor; una cabeza de Mallarmé por Renoir —entiendo que no muy famosa—, después propiedad del doctor Bonniot; un paisaje de río, de Claude Monet; el portentoso retratito de *Vers et Prose*, que a Gourmont se le antojaba un retrato del tiempo de la Pléyade; una pequeña acuarela de Berthe Morisot. Al rincón, un yeso de Rodin, fauno y ninfa, y una escultura en madera enviada desde Tahití por Gauguin, cuyo perfil de salvaje maorí se parece mucho al joven Mauclair. (Como la literatura sólo viene de noche, no parece haberse enterado de que, durante el día, hay en el balcón —último encanto de la casa— una jaula con dos loritos verdes de esos que en algunas partes se llaman australianos y en otras paraguayos. Siempre se les encuentra en parejas, como si se dieran dos en cada rama, y cuando uno escapa el otro muere.)

Jean Cassou, secretario un tiempo de Pierre Louÿs, me dejó ver un día cierto curioso dibujo que representa la tienda de

humo de Mallarmé, en la Rue de Rome. Es un diseño o plano hecho por Pierre Louÿs, que nos da la distribución de las personas y de los muebles. En el lugar de los oráculos, junto a la chimenea, hay una crucecita. Nos inclinamos en silencio sobre la hojita de papel —de esto hace ya mucho mar y tierra— Miguel de Unamuno (¡el Unamuno de entonces!), aquel suave Rainer María Rilke y yo. Como Rilke había de morir pronto, me apresuré a ser su amigo íntimo durante toda la tarde, y creo que anduvimos paseando junto al Sena hasta muy entrada la noche.

Sur, Buenos Aires, noviembre de 1936, núm. 26.

VI. HEBRAS DE TABACO

Imiter le Chinois au coeur limpide et fin...

LAS frases felices y las anécdotas de Mallarmé son otras tantas ilustraciones de su estética. Apenas se las puede separar del "sistema Mallarmé", y no tientan ciertamente al recopilador de humoradas. Recogerlas es tarea doblemente ingrata: primero, porque obliga a consultar una documentación tan profusa, entre libros, revistas y periódicos, que ha sido menester prescindir aquí de la referencia bibliográfica para no embarazar la lectura,* y segundo, porque presentar así el esqueleto frío de las palabras, sin el calor de la persona y sin su ambiente, sólo servirá para mayor desconsuelo de quienes no alcanzamos a oír el rumor del agua en el mismo manantial. Las conversaciones de Mallarmé eran, más que curiosidades, un curso de poética continuado donde, además, parece que todos sentían insinuarse el embrujamiento de alguna vaga profecía. Cada martes, pues, en el gabinete de humo, entre nueve y doce de la noche, el Maestro, como pellizcaba su tabaco del tarro, sacaba y ponía a arder, ante los discípulos, estas yerbecillas de olor, diminutos fuegos de artificio a la japonesa, de que a nosotros sólo nos llegan ya las cenizas.

1. *Un joven.* Entiendo perfectamente todo lo que usted ha querido decir en este críptico poema.

Mallarmé. ¡Qué genio el suyo! A los veinte años, y en sólo una semana, ha descubierto usted lo que a mí me ha estado intrigando durante treinta años de trabajo!

2. Al periodista que le pide el manuscrito de una alocución, dice, siempre sonriendo:

* La *Revista de Occidente*, Madrid, 1923, reunió algunas anécdotas de Mallarmé, que aquí se aprovechan.

—¡Un momento! Permítame usted que agregue a estas páginas un poquito de oscuridad.

3. En 1893, Mallarmé dijo a Edmond de Goncourt que todo poema debía ser "un misterio cuya clave tiene que buscar el lector".

Algunos siglos antes, Góngora contesta así los reproches de oscuridad que, en carta, y disfrazándose de vecino anónimo, le dirige Lope de Vega:

> Demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada si no es la primera verdad... en tanto quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto.

4. Después de todo, él no tenía la culpa de que escribamos "avec du noir sur du blanc".

5. El objeto de fumar siempre era —decía— poner humo entre él y el mundo.

La imagen del cigarro, precisamente, le da ocasión para hacer —con las volutas de humo que asciende y la ceniza que cae— aquel poemita que es una pequeña poética: "Toute l'âme resumée."

6. Hoy la literatura y la política se cambian servicios. O mejor, la literatura sirve a la política. Es la ley del tiempo. Mallarmé representa el otro extremo en las oscilaciones del péndulo, lo que bien puede suceder otra vez antes de cincuenta años. Sólo en una ocasión empleó la lengua descuidada de todos, las "palabras de la tribu", como él decía. Y fue cuando lo cansaron con la crónica de los sucesos políticos, y exclamó, fraseando a la pata la llana, con locución que acaso registra Henri Bauche en su monografía sobre *La langage populaire*:

—C'est des choses que c'est pas la peine!

7. Después de todo, su propósito no era esquivar "las palabras de la tribu", sino "darles un sentido más puro".

Por eso un día, bogando sobre el Sena, reprochaba a René Ghil el uso de términos sabios o el empleo demasiado erudito y etimológico de las palabras.

—No, no: las palabras de todo el mundo, y en el sentido en que todos creen entenderlas. Son las que yo uso. Al encontrarlas en mi poema, el mismo que acaba de leerlas sin sobresalto en el periódico, ya no las comprende: es que han sido simplemente re-escritas por un poeta.

Y daba, como ejemplo del empleo de palabras comunes en poemas crípticos, aquellos tres sonetos suyos:

"—Tout Orgueil fume-t-il du soir..."

"—Surgi de la croupe et du bond..."

"—Une dentelle s'abolit..."

Adivinanzas poéticas: la primera, una consola de mármol en una sala donde la chimenea se extingue; la segunda, un vaso de cristal vacío e intacto; la tercera, una cortina y un laúd. Bodegones, objetos pintados, o mejor, sugeridos, desde la otra orilla de la alusión.

¿De suerte que él también quería, como Berceo (sino que *de cierto modo*) "fer una prosa en román paladino, en el que suele el pueblo fablar a su vecino"?

La popularización de lo raro es el objeto de toda educación, y a Mallarmé no le repugnaba ciertamente: hubiera salido a exhibir sus joyas a media calle, si lo dejan. Pero la desconfianza es lo propio de la vulgar gentuza, y le hubiera acontecido lo que a Santiago Rusiñol cuando tuvo la humorada de irse por una aldea de Cataluña vendiendo en una cesta un montón de duros a tres pesetas la pieza: los rústicos, los muy ladinos, en su malicia de animales, mordían el duro, lo sonaban, y acababan por no comprarlo. ¡No vendió uno solo! ¿La misma suerte hubiera corrido Mallarmé si llega a realizar aquel anhelo que Léon Daudet oyó de sus labios: escribir el editorial diario en el *Petit Journal*? No lo sabemos. Tal vez, en su tiempo, por lo mismo que había la torre de marfil, había la guardia contra ella. Hoy por hoy, si las clases medias y sofisticadas conservan aún esa guardia, el pueblo va aprendiendo a confiar en el escritor.

8. Degas tenía sus manías secretas de literato, aunque detestaba a los críticos y a la *gent de lettres*. Dejó unos veinticinco sonetos —lindos versos algunos— que le costaban mucho esfuerzo. Consultaba a Heredia y a Mallarmé. Se quejaba de no haber podido en todo un día dar término a un soneto.

—¡Y sin embargo, no me faltan ideas!

Y Mallarmé —y aquí todo su secreto:

—Pero Degas, ¡si los versos no se hacen con ideas: se hacen con palabras!

9. André Gide publicó primeramente *Le Voyage d'Urien* bajo el título: *Voyage au Spitzberg*, en *La Wallonnie* (dirigida por Albert Moekel). Mallarmé se figuró que Gide narraba un viaje verdadero. Cuando, a las primeras palabras, vio que se trataba de un viaje por el *Océano Patético,* dijo con un suspiro de alivio:

—¡El susto que me había usted dado! . . .

10. De la conversación de Mallarmé según Viélé-Griffin:

—La lengua es instrumento de mediocridad. Todo ennoblecimiento del idioma, hace que el poeta se quede a solas, monologando, y así es lo mejor para él.

—Toda abundancia es estéril; basta con lo indispensable.

—La obra de arte no sólo ha de ser una ficción: ha de ser la mentira misma, a cuya luz la vida fulgura.

—Si pudiera conocerse el deber, cumplirlo sería lo más sencillo. Lo que consume la vida es la investigación para saber dónde está el deber.

—El sentido popular hace de la palabra y la idea de "lo triste" un peyorativo. Parece que la alegría sea el signo de las grandes cosas —a menos que sólo sea su ironía.

11. Se indigna ante una inscripción funeraria que ha leído de lo alto del puente Caulaincourt. Un marido satisfecho ha hecho grabar en la lápida de su esposa estas repugnantes palabras:

"Fue siempre LA ESCLAVA DE SU DEBER."

12. —. . . Una dama de tal distinción —ponderaba un día— que cuando le digo "Buenos días" se me figura que le he dicho m . . . !

13. Como el doctor Evans, médico de la emperatriz Eugenia, se quejara de que el arquitecto municipal quería mandarle demoler todo un piso de su casa en la Avenida del Bosque, y la queja nos parecía justa por ser tan feos todos los pisos.

—¿Cuál de ellos? —le preguntó Mallarmé.

14. Un señor de sombrero de copa se le figuraba una planta al revés: arriba, el tiesto invertido, y hacia abajo, el tronco y las ramas de los brazos y piernas.

El sombrero de copa es también una "columna de tinieblas".

Conjuntaremos estas observaciones al escritor de modas que fue algún tiempo Mallarmé.

Así como la "admirable teoría del traje negro" de que nos habla con tanta avaricia Fontainas, y sobre la cual sólo nos da esta frase del poeta: "Nos es tan indispensable, tan inseparable, que me figuro que el día del Juicio Final compareceremos todos con traje negro."

15. De paso, recuerdo que en alguna parte ha dicho Claudel, más o menos:

—Me encanta el sombrero de copa: ese sombrero mágico hecho para infundir pavor al enemigo . . .

Y también [del mismo Claudel]: "Solitario en lo alto de la cabeza como un cipo solemne, el sombrero de copa, sombría conmemoración de la antigua dignidad y de un título por el negro ya obliterado . . ." *(Sur la mode)*.

16. De pie junto a su chimenea, sahumándose el rostro con la corta pipa de barro, Mallarmé oye a Henri de Régnier, autor de *La cité des Eaux*, ponderar la noble perspectiva de los jardines de Versalles: la escalinata, el parterre, la fuente de Latona, el tapiz verde, el estanque de Apolo, el canal; y, entre los muros de árboles, el infinito . . .

—Es verdad —contesta—. Al final de aquella avenida indecisa, no sabe uno ya lo que hay.

Y, tras una pausa:

—Sí, sí se sabe: lo que hay más allá es Francia . . .

17. A Moréas, que, en la *Eriphyle*, intenta un estilo combinado de todas las épocas de la literatura francesa (como Valle-Inclán intenta, en *Tirano Banderas*, un español mezclado de todas las Españas y las Américas), Mallarmé le dice:

—Usted hace trampas con los siglos.

18. Rodenbach llevó un día a Valvins al novelista J.-H. Rosny, y allí, en compañía de Mallarmé, empezó una discusión sobre la vida eterna:

M.—Si no se desea haber vivido antes eternamente, no sé por qué se ha de desear vivir eternamente después. La nada anterior al nacimiento debiera espantar o consolar lo mismo que la nada posterior a la muerte.

Rosny.—Si hemos comenzado alguna vez, tendremos también que acabar. La inmortalidad no admite ninguna interrupción en la eternidad.

M.—Así lo creo. Añadiré que la idea de inmortalidad exige que seamos, de uno u otro modo, un compendio del universo. Fuerza será que contengamos lo esencial del mundo. De otro modo, la inmortalidad sería imposible.

Rodenbach.—¿Y qué cree usted en suma?

M.—No sé . . . Pero espero, pero obro como si fuera inmortal, puesto que, en todo, busco una síntesis; puesto que persigo algunos símbolos que puedan explicar lo infinito.

Rodenbach.—El único símbolo es la destrucción. Mire usted ese río: su realidad consiste en su curso. Y esa luz, que parece inmóvil, está hecha de trillones de palpitaciones por cada latido de nuestro corazón. Escuchemos nuestro corazón mismo: marca la inestabilidad infinita.

M.—Hay, sin embargo, leyes. Y los átomos ¿no son indestructibles?

Rosny.—Las leyes se producen *à coups de pouce*. La eternidad de los átomos es discutible. A mí me parece indudable que también se destruyen. (León Treich. *Almanach des Lettres Françaises et Étrangéres*, 5 de enero de 1924.)

¿Me atreveré a intervenir en voz baja? Parece que Mallarmé dice bien, que hay leyes. Y aunque deba expresarse con las palabras de su tiempo (el átomo absoluto), no se equivoca al sospechar que la ley es lo indestructible: lo que nos es dado por la naturaleza, desde afuera de la razón, dogmáticamente, imperiosamente, y que no podemos reducirlo a especie mental (pues esto equivaldría, en el caso, a destruirlo, a asimilarlo, a convertirlo en otra cosa). No es el átomo lo indestructible, pero sí cierta relación del átomo: la Ley de los Cuantas, ley que es toda ella intraducible, inexplicable, impuesta por una voluntad superior. Y en ese concepto, la única ley natural digna de tal nombre que haya sido descubierta hasta hoy por la física.

Porque, en efecto, como explica Russell, es plausible suponer que toda llamada ley de la naturaleza que nos resulta razonable, no es realmente una ley de la naturaleza, sino una oculta convención nuestra aplicada a las formas de la naturaleza en nuestro empeño de encontrarlo todo racional, como lo sería la *gran* ley de que un metro tenga cien centímetros.

Y cuando pasen otros lustros, otro podrá recoger la discusión en el punto que la dejamos, resolver lo que hoy parece irresoluble, y confesará que, sin embargo, salta nuevamente a la vista, otra nueva zona impenetrable.

19. Cuando Barbey d'Aurevilly, entre comentarios de exegeta y arrebatos religiosos leyó a Mallarmé el *Símbolo de los apóstoles,* Mallarmé que lo escuchaba en silencio, sacó de la meditación esta enseñanza:

—Pienso que el mundo se salvaría con una literatura mejor.

Su Estética llegaba (¿llegó?) hasta Religión.

20. Sin embargo, su silencio dejaba entrar los ruidos de la calle, y hasta en su casa se hablaba alguna vez de anarquismo —aquel anarquismo de *snobs* que cundía entre la juventud literaria y que se cambiaba algunas influencias oscuras con el Simbolismo. (Véase *Le Soleil des Morts,* de Mauclair.) Mallarmé comprendía las reivindicaciones del pueblo y, po-

bre él mismo, todo lo entendía seguramente mejor que los hijos de familia disfrazados de dinamiteros. Pero su sentido de la justicia no se detenía en las apariencias. Por eso la violencia no podía convencerlo.

Cuando el atentado Vaillant (una bomba en la Cámara de Diputados), la literatura se encontraba reunida en un banquete de *La Plume*, por cierto presidido por Mallarmé en ausencia de Verlaine. Paul Brulat improvisó una "encuesta" a la que Laurent Taïlhade dio la célebre contestación: "¡Qué importan las víctimas si el 'gesto' es hermoso! ¡Qué importan las muertes de vagas humanidades, si mediante ellas el individuo se afirma!", respuesta que —según el método del jefe de policía de entonces—, por poco le cuesta la vida a Laurent Taïlhade y en todo caso le costó un ojo. Mallarmé contestó así:

—No hay más explosión verdadera que la aparición de un buen libro.

Así lo refiere Gustave Le Rouge.

Otros conservan la frase más sintética, como parece que pasó a su conversación: "La mejor bomba es el libro."

21. Declaraba que le era difícil no pensar en más de una cosa al mismo tiempo. Léon Treich cuenta que, entre los familiares de Mallarmé, aparecía también Clemenceau, y hasta tomaba a veces la palabra.

—Yo —dijo un día—, yo, ante todo, parto siempre de un principio.

Y el Maestro, interrumpiéndole:

—¡Un instante, amigo mío! Ya que está usted en eso ¿por qué no partir siempre de dos principios a la vez?

Ancha rumia para los comentaristas del hegelianismo en Mallarmé.

22. Zola, en medio del Affaire Dreyfus, se queja de las durezas que tiene para con él la juventud literaria, y nos comunica así una palabra de Mallarmé:

—Su maestro —dice a Mauclair— es mucho menos áspero conmigo. Es un hombre exquisito, y me quiere porque he sa-

bido defender a Manet. Le gusta *Nana*. Dice que, leyendo este libro, se siente el grano de la piel de Nana.

En efecto, en 1891, respondiendo al cuestionario de Jules Huret sobre la Evolución Literaria, habla Mallarmé de las cualidades potentes que adivina en Zola: "su extraordinario sentido de la vista, sus movimientos de multitud, la piel de Nana, cuyo grano todos hemos acariciado..." * Y ya, en carta privada a Zola del 13 de diciembre de 1877, le dice, a propósito de la *Tierra*: "esta vida de los personajes que hasta nos hace sentir su piel..."

La amistad entre Mallarmé y Zola, todavía más reveladora que la amistad entre Mallarmé y Coppée, data acaso del taller de Manet, que a ambos hizo retratos, y que en efecto fue alguna vez calurosamente defendido por Zola contra la crítica incomprensiva. Zola, en materia de novedades artísticas, demostró más gusto que Goncourt, quien tenía en su desventaja el llevarle una delantera de once años. En las diecinueve cartas de Mallarmé a Zola recién publicadas.** Mallarmé no se limita a agradecer por mera cortesía las obras del novelista, sino que analiza, censura, y hasta endereza un error del *Assomoir* en que nadie había reparado; y a todo esto, no disimula su franca admiración por Zola. "Su obra —le dice— es digna de una época en que la verdad ha venido a ser la forma popular de la belleza." Acaso Mallarmé simpatiza, como quiere Royère, con aquel misticismo de la obra humana y aquella deificación de las multitudes que hay en Zola, pero, en todo caso, no se sentía separado de él por la diferencia de puntos de vista y métodos artísticos porque (dice en carta del 6 de noviembre de 1874) "no conozco, en arte, un punto de vista que sea inferior a otro".

23. Zola ha sido atropellado por un coche. Mallarmé le dirige (26 de abril de 1897) estas palabras tan características de su pensamiento y de su estilo, que hasta evocan alguna frase del poema "Aparición" a pesar de ser tan diferente el asunto: "¡Qué mal se avienen el Accidente y usted, a quien corres-

* Estas frases aparecen repetidas literalmente por Mallarmé en la *Enquête sur l'Évolution Littéraire de Jules Huret.*

** París, Jacques Berhard, 1929.

ponde una continuidad de días inalterables! Deseo que se reponga usted pronto de la sacudida; también de la secreta tristeza que deja al ser superior, un encuentro con el mal azar, a pesar de la conciencia de haber escapado." *

24. El 20 de diciembre de 1875, apareció la revista *République des Lettres.* No todos saben que su aparición se debe a los esfuerzos de Mallarmé.

—Consienta Catulle en dirigirla —dijo Mallarmé— y yo me encargo de encontrar editor.

Y añadió después, con la seguridad práctica, de todo gran teórico:

—Yo, ante todo, soy un hombre de negocios.

25. Zola dice a Mallarmé:

—Para mí valen lo mismo el diamante y la m . . .

—Sin embargo —contesta Mallarmé suavemente— el diamante es más raro.

26. Encuentra una carta de su hija Genoveva:

Au bon Dieu au ciel

—¿Y qué hizo usted con ella? —le preguntan.

—Uno nunca sabe lo que puede pasar —contesta—: la mandé al correo.

27. Aunque hoy atribuida a otros —y especialmente a André Maurois a propósito de Aldous Huxley— parece de Mallarmé, sobre el erudito literato Elémir Bourges (autor de *Les fleurs tombent et les oiseaux s'envolent*) esta frase: "En cuanto le sobran cinco minutos, se pone a leer la *Enciclopedia.*"

* *. . . parfum de tristesse*
Que même sans regret et sans deboire, laisse
La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli,

VII. MUSEO DE MALLARMÉ

Los hombres, como más descifrables, son, para el hombre, jeroglifos menos objetivos que los animales y las cosas. Podemos perdonar al novelista que no nos describa la apariencia de su tierra, a cambio de que acierte a pasearnos por las avenidas de su alma o siquiera de su conducta. Pero ¿cómo perdonarle que no nos diga el color del cabello, el estilo general del mueble? Estas presencias visuales que acompañan nuestra vida pueden borrarse a fuerza de hábito o pueden pasar inadvertidas en las horas de acción interna. En los bostezos de la contemplación, se insinúan en nuestra sensibilidad y van dejando en la conciencia unas misteriosas huellas. Entonces, el poeta, se arriesga también a descifrar estas huellas.

Sabemos de algunos animales que han pasado por el campo de contemplación del poeta Mallarmé: el gato flaco y negro de Londres; los bengalís traídos de Aviñón antes del nacimiento de Genoveva; "Neige", la gata blanca de Tournon; los loritos paraguayos de la Rue de Rome; el pájaro de las islas que Montesquiou envió de presente al niño enfermo. Madame Eugène Manet, cuñada del pintor y acuarelista conocida por su nombre de familia: Berthe Morisot —muy amiga y devota de Mallarmé, y para cuya exposición póstuma (1896) el poeta escribió un "catálogo"— poseía un lebrel. Mallarmé se reservó el derecho de bautizarlo y, en recuerdo del esbelto y ágil personaje del *Hamlet,* le llamó "Laertes". Tenemos noticia igualmente de la gata negra "Lilith", favorita del poeta, hija de una gata que había sido de Théodore de Banville, la cual a su vez era hija de una gata de Théophile Gautier, que fue tal vez la inspiradora del soneto de Baudelaire: "Les amoureux fervents et les savants austères". Se asegura que un hijo de "Lilith" se crió en casa de Mlle Louise Read, la Egeria de Barbey d'Aurevilly. Después, se pierde la historia de esta ilustre familia. Otro gato aparece entre las *Dédicaces* (LVI). La perrita japonesa "Prin-

cess", no sabemos si de Méry Laurent o más bien de Lisa, merece referencias poéticas en los versos de ocasión (*Dédicaces*, LVII; *Autres*, XIV). Lo mismo el lebrel —Kirghiz— llamado "Saladín"; y el perro Léo, de Mme. François, que por ahí aparece "avec sa queue en girouette" (*Vers de Circonstance*, XXV), y la perra "Rita" (*Dédicaces*, XCIX). En cuanto al "defunt petit perroquet" que arrojaba desde el cielo, para burlarse tal vez de las mujeres de la casa, la naranja que provoca la estrofa XXVII de los *Vers de Circonstance*, no hay que confundirlo sin duda con el suntuoso "pájaro de las islas" del pequeño Mallarmé.

En cuanto a los objetos mallarmeanos, conocemos el mueble general de sus sucesivas moradas (ver los capítulos "Itinerario" y "El gabinete de humo"), conocemos el viejo reloj de Valvins ("Frisson d'hiver", *Divagations*); la pipa comprada en Londres y desenterrada un día en Tournon, la que hacía pensar en un cuarto con muebles de cuero cubiertos de carbonilla, en el gato negro, en la criada británica de brazos rojos que atiza el fuego en la chimenea, en el *square* de árboles escuálidos como flacas piernas de *highlander*, en puentes de barco mojados, en la viajera con un pañuelo al cuello que aletea sobre los hombros. Hemos oído hablar del célebre esquife de Valvins en que el poeta solía bogar en busca de su nenúfar blanco, y del cochecito ligero en que el poeta acudía a la estación para recoger a sus amigos. Habría que añadir las mil chucherías, abanicos, pañuelos, huevos de Pascua y demás presentes que desfilan por los "versos de ocasión"; el piano y otros objetos de Méry Laurent, cuyo hotelito de Montmartre el Maestro, enamorado, materialmente decoraba con inscripciones poéticas. Habría que releer el libro de Thibaudet donde hay algunas indicaciones sugestivas y marcar con rayas de lápiz los muchos libros de los contemporáneos en que entrevemos tal ángulo, tal rinconcillo, tal instante físico de la vida de Mallarmé. No sería, por cierto, tarea perdida.

Mientras la prosa vuela al cielo de las ideas puras, el verso de Mallarmé se pega cada vez más a los objetos. Pero Mallarmé no describía los objetos por el gusto de describirlos; antes protestaba contra esta manía de los literatos de su tiempo: la "pretensión de encerrar en la palabra la materia

de los objetos" le parecía el error característico de sus hermanos enemigos, los del "Parnaso".

Claudel ha dicho, en conversaciones: "Se ponía delante de la naturaleza, o mejor delante de un mueble o *bibelot*, con esta pregunta: ¿Qué significa esto? Y esta pequeña interrogación ha transformado la literatura francesa, y estamos lejos de haber agotado sus consecuencias."

Lalou piensa que hay en esto algo de "la obstinación de una solterona que trata sus muebles como a seres humanos". O sea —decíamos al principio— que los descifra.

El descubrimiento crítico de Claudel nos alentaría a emprender una modesta labor: hacer el inventario de los objetos y utensilios de uso corriente que manejaba Mallarmé, según testimonio de sus versos, y seguirlos en las sucesivas etapas de evanescencia a que los iba sometiendo aquel gran escamoteador, hasta que dejaban ya su última y más elusiva impresa material. Como sucede entre las páginas transparentes del *Igitur*, por ejemplo, donde las cosas físicas asoman aún sus caras fantasmales. Si Claudel no nos ha dejado este trabajo es porque, en otra parte, buscando otra cosa de mayor importancia, se ha descargado de la empresa exegética dejando de ella un justo sumario, un índice de lo que podía ser. Estos objetos que todos los fervientes de Mallarmé conocen más o menos, porque vienen a ser la solución de sus acertijos poéticos, aparecen así reunidos:

> La lámpara, el espejo, la consola, las cortinas, el reloj, la biblioteca, los dados; sin olvidar —en su vanidad transparente— *aquella gota de nada que le falta al mar,* es decir, el famoso fracaso o *ptyx.* (Recordemos, en los 'cuartos de amigo' de otro tiempo, la indispensable garrafa con el azucarero, sobre un plato de vidrio: elíxir comprensivo de toda hospitalidad.) Todo el mueblaje ahogado y asfixiante de la Eva Victoriana (y hasta la araña de gas con su leve silbido, tan bien descrita y recomendada en uno de los números de *La Dernière Mode*) . . .*

Cierto artista español solía, en sus años juveniles, pintar unos bodegones o naturalezas muertas en homenaje a sus amigos o a sus autores favoritos, donde procuraba dar de un modo indirecto la sugestión de la obra literaria, y en que lo

* Claudel, *La catastrophe d'"Igitur".*

menos importante es tal o cual libro del poeta en cuestión, olvidado entre los demás objetos del cuadro —libro que sólo representa el destino del homenaje, que sólo sirve para establecer la identidad, como la tarjeta de visita que se prende al ramo de flores. Tal podría ser el bodegón Mallarmé.

VIII. LA CORRESPONDENCIA DE MALLARMÉ

I

Idea de este índice

Hace muchos años, escribía Rémy de Gourmont: "Con la correspondencia de Stéphane Mallarmé podría hacerse un precioso libro. ¿Quién nos dará ese gusto?" Tiempo después, Albert Thibaudet ha lamentado que, en el caso de Mallarmé, no poseamos, "aparte de su libro de versos y su libro de prosa, lo que serían sus obras completas: el aditamento de un volumen de fragmentos y un volumen de correspondencia". Y apenas ayer, con motivo de la aparición de diecinueve cartas de Mallarmé a Zola, Pierre Lièvre decía (*Les Nouvelles Littéraires*, París, 16 de marzo de 1929): "Después de la muerte de Toulet y de Proust, las respectivas correspondencias han sido entregadas al público con una plausible liberalidad. Menos bien servido que ellos por los que tienen encargo de conservar su memoria, Mallarmé —muerto hace treinta años— sigue siéndonos casi desconocido como escritor epistolar. No se han publicado recopilaciones de su correspondencia. ¿Pueden encontrarse sus cartas fuera de las revistas o los catálogos de ventas y anticuarios? No lo creo. Este solo hecho nos da la medida de lo que nos falta para el pleno conocimiento de aquel espíritu y de aquel corazón. Y todavía, para una vez que se publican algunas cartas, se ofrecen obstáculos a la difusión del volumen, el cual viene a ser objeto de un proceso risible y está amenazado a estas horas de confiscación y secuestro." * Esta queja es justa en sustancia puesto que, aparte del volumen que la provoca, sólo recuerdo el cuaderno del Pigeonnier con unas cuantas cartas a Aubanel y a Mistral. (Véase el núm. V del "Índice del epistolario".)

* Se refiere a la reclamación judicial presentada por el yerno de Mallarmé, doctor Edmond Bonniot, contra la publicación del tomito de cartas a Émile Zola, núm. VIII del "Índice del epistolario".

Mallarmé conoció a Catulle Mendès por 1864. Después, durante sus siete años de Provenza, mantuvo con él comunicación constante, y le escribía dándole noticias de su trabajo y sus planes literarios. Mendès hubiera deseado más tarde publicar estas cartas, pero se lo prohibió terminantemente la hija del poeta, Genoveva *(Le mouvement poétique français de 1867 à 1900)*. Paul Claudel, en su artículo sobre "La catastrophe d'*Igitur*" *(Positions et Propositions)* dice que, para el entendimiento de este periodo capital en la vida de Mallarmé, es indispensable la lectura de algunas cartas, entre las cuales "una sobre todo, dirigida a Catulle Mendès, es de interés sobresaliente".

A título de colaboración para el futuro recopilador de la correspondencia de Mallarmé, publico aquí los datos que he podido juntar. Faltaría, entre otras cosas, tomar nota de las cartas inéditas vendidas a particulares, ya en las subastas del Hotel Drouot, ya por libreros más o menos especializados en manuscritos, como Simon Kra.

Cuando el poeta vivía en Tournon, usaba un papel de correspondencia con su nombre estampado en elegantes caracteres rojos, y escribía con tinta azul. Más tarde, ya en París, su papel tenía una filigrana: S.M. Pero Gustave Khan ha revelado que la filigrana de este papel —obsequio de un amigo—, no era la cifra de Stéphane Mallarmé, sino que indicaba la procedencia del obsequio: "Servicio Municipal". Esto recuerda las angarillas con las iniciales V.H. que alguno tomó por el tintero de fantasía de Victor Hugo, cuando no eran más que las ampolletas del aceite y vinagre: *Vinaigre, Huile.*

Para las esquelas breves, Mallarmé usaba unas tarjetas de esquinas redondas, de 113 × 98 milímetros. Unas, malva pálido; otras, azul gris; ambos colores de tinte muy desvanecido, a menos que se haya desvanecido con los años. En los pocos ejemplares que he tenido a la vista, las malvas eran destinadas a los hombres, y las azules a las mujeres.

Con esto y los papelitos cuadrados de notas que todos le conocieron, y que lo mismo se le veía usar en medio de un concierto o de una clase de inglés que a la hora de las comi-

das, se agota nuestra erudición sobre la papelería de Mallarmé.

El solo tamaño de los sobres le sugirió la idea de escribir las direcciones en cuartetos menores, y así fue amontonando todos aquellos "ocios postales" que aparecen entre sus versos de ocasión. El poeta declara que nunca se perdió una sola de sus cartas, "sea dicho en honor del Correo". Esta colección de estrofas ingeniosas, escritas la mayoría de 1883 en adelante, permite establecer la dirección de muchos escritores y artistas franceses en esa época.

II

ÍNDICE DEL EPISTOLARIO

A) *Obras de referencia, por orden alfabético de autores*

(El nombre de Mallarmé se abrevia con la sigla: SM.)

EDMOND BONNIOT: ver el núm. (VII).

CHARLES CHASSÉ: ver la carta núm. 21.

M. CAUQUETAU: ver el núm. (VI).

LÉON DEFFOUX: ver el núm. (VIII).

(I) LEOPOLDO DÍAZ, "Tres poetas franceses: Stéphane Mallarmé, Georges Rodenbach, Albert Samain", en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, de E. S. Zeballos, Buenos Aires, junio de 1901, p. 500.

GABRIEL FAURE: ver el núm. (V).

(II). ANDRÉ FONTAINAS, *Mes Souvenirs du Symbolisme*, París, ed. de la *Nouvelle Revue Critique*, 1928, p. 50.

(III). RENÉ GHIL, *Les Dates et les Oeuvres. Symbolisme et Poésie Scientifique*, París, G. Crès, 1923, pp. 17 y 92.

(IV). RÉMY DE GOURMONT, *Promenades Littéraires*, 2ª serie, París, Mercure de France, pp. 46-48.

(V). SM, *Lettres de . . . à Aubanel et Mistral. Précedées de "Mallarmé à Tournon"*, par GABRIEL FAURE. "Au Pigeonnier, Saint-Félicienen-Vivarais. Et se trouve à Paris, Maison du Livre. 4, Rue Felibien, 4.", 1924, 44 pp. e índice (8º

cuaderno de la "Collection du Pigeonnier", dirigida por Charles Forot). El artículo de Faure que sirve de prólogo es el mismo que aparece en el volumen: *Âmes et décors romanesques*, Charpentier, 1925, p. 57, y también apareció antes en algún diario de París, acaso *Le Figaro* o *Comoedia*.

(VI). SM, "Lettre inédite de ... à Paul Verlaine au lendemain de la publication des 'Poètes Maudits' ", París, *Les Nouvelles Littéraires*, 13 de octubre de 1923, p. 3, col. 2ª. "Proporcionada por el bibliófilo M. CAUQUETAU."

(VII). SM, *Autobiographie. Lettre à Verlaine. Avant-dire du Dr.* EDMOND BONNIOT, París, Albert Messein, 1924, fol. 10 h.s.f. ("Les Manuscrits des Maîtres"). Reproducción en facsímil de una carta a lápiz, París, 16 de noviembre de 1885.

(VIII). SM, *Dix-neuf lettres de ... à Émile Zola. Avec une introduction de* LÉON DEFFOUX, *un commentaire de* JEAN ROYÈRE, *une lettre de Mallarmé en fac-similé et des notes*, París, Jacques Bernard, "La Centaine", 1929, 8º, 80 pp. y colofón.

(IX). JEAN MONVAL, "Stéphane Mallarmé et François Coppée. Lettres inédites", en la *Revue des Deux Mondes*, 1º de octubre de 1923, pp. 659-675. Unas cartas, íntegras; otras, en fragmentos.

(X). ROBERT DE MONTESQUIOU, *Les pas effacés. Mémoires*, París, Émile-Paul, 1923, 3 vols. Tomo II, pp. 187-191 y siguientes.

JEAN ROYÈRE: ver núm. (VIII).

(XI). ANDRÉ THÉRIVE, "L'amitié de Mallarmé et d'Aubanel. Lettres inédites de Stéphane Mallarmé à Théodore Aubanel", en la *Revue Universelle*, París, 1º de noviembre de 1923, pp. 289-306. Unas cartas, íntegras; otras, en fragmentos.

(XII). LÉON TREICH, *Almanach des Lettres Françaises et Étrangères sous la direction de ...*, París, G. Crès, 1924, 2 vols.

A(LEXANDRE) Z(ÉVAÈS): ver carta núm. 35.

(XIII). Finalmente, designo con este número las "Nuevas cartas" que aparecen en el presente ensayo.

B) *Cartas de Mallarmé*

1864

1.	A Aubanel,	Tournon,	lunes, 25 de julio.	
2.	” ” ,	” ,	noche del miércoles, 3 de ago.	(XI)
3.	” ” ,	” ,	mañana del jueves, sin fecha.	
4.	” ” ,	” ,	27 de noviembre.	
5.	A Mistral,	” ,	30 de diciembre.	(V) página 41

1865

6.	A Aubanel,	Tournon,	mañana del sábado, mayo. . .	
7.	” ” ,	” ,	19 de julio.	
8.	” ” ,	” ,	mañana del lunes, sin fecha, con una primera versión del *Don du Poème.*	
9.	” ” ,	” ,	noche del miércoles, 7 de diciembre, con una segunda versión del mismo poema, y comunicándole también una *Sainte Cécile* (acaso la *Santa*), “pequeño poema melódico hecho sobre todo en vista de la música”.	(XI)
10.	” ” ,	” ,	31 de diciembre.	
11.	A Mistral,	” ,	domingo, 31 de diciembre . . .	(V) página 42

1866

12.	A Aubanel,	” ,	3 de enero.	(XI)
13.	A Albert Mérat,		6 de mayo, agradeciéndole el tomo de versos *Chimères*. . . .	(IV)
14.	A Aubanel,	Tournon,	23 de junio.	
15.	” ” ,	” ,	16 de julio, anunciando su próxima partida de Tournon, y hablando ya de la Obra Soñada: “Todo hombre lleva en sí un secreto.”	(XI)
16.	” ” ,	” ,	28 de julio, insiste sobre la Obra Soñada, que espera escribir en cinco libros, durante veinte años.	

17. A Aubanel, Tournon, 8 de agosto, en que se sigue explicando sobre la Obra Soñada, ante el desconcierto de Aubanel. . . . .
18. " " , " , 23 de agosto. . . . .
19. A Coppée, Besançon, 5 de diciembre. . . . . (XI)
1867
20. A Aubanel, " , lunes, 7 de octubre. . . . . (XI)

Todas las cartas del núm. (XI), íntegras o en fragmentos, tal como aparecen allí, han sido reproducidas en el núm. (V), con excepción de la carta núm. 20, que es de Besançon; pero, en las 8 y 9, se han suprimido las dos versiones del *Don* que iban como anexos a las cartas. En cambio, el núm. (V) añade a la colección de Tournon las dos cartas dirigidas a Mistral, números 5 y 11. Como se ve, es preciso consultar ambas publicaciones, que no son del todo equivalentes. Las cartas núms. 15 y 16 están reproducidas en el núm. (XII), vol. I, p. 26; y en el volumen II, pp. 189, 225, 229 y 340, fragmentos de las anteriores cartas a Aubanel y a Mistral y, además:

1867
21. A Mistral, Besançon, sin fecha: fragmento de carta sobre el *Calendau*, y otros fragmentos a Mistral, que "proceden de la publicación de CHARLES CHASSÉ. . . . . (XII)
1868
22. A Coppée, Aviñón, 20 de abril. . . . .
1869
23. " " , " , 26 de octubre. . . . .
¿. . .? (IX)
24. " " , París, sin fecha, pero de 1871 o posterior, puesto que ya está datada en París. . . . .
1873
25. A Mistral, París, 1º de noviembre. Carta casi íntegra en que encarga un saludo para el español Zorrilla, primero publicada en *L'Ailoi* (17

		de septiembre de 1898) y luego reproducida en *Le Feu*. . .	(XII)
1874			
26.	A Coppée, París,	3 de septiembre.	(IX)
27.	A Zola, " ,	4 de noviembre.	
28.	" " , " ,	6 de noviembre.	
1875			
29.	" " , " ,	25 de enero. Salvo el *pos-scriptum*, texto casi igual al de la carta núm. 30.	(VIII)
30.	A Albert Mérat, París,	29 de enero: casi una circular para prevenir a sus amigos que abandona toda relación con *La Dernière Mode*.	(IV)
1875 o 1876			
31.	A Zola, París,	sin fecha.	
1876			
32.	" " , " ,	18 de marzo.	
33.	" " , " ,	20 de noviembre.	
34.	" " , " ,	sin fecha.	
1877			
35.	" " , " ,	3 de febrero. Facsímil y traducción de esta carta aparecen después en *Le Courrier Littéraire*, París, 17 de enero de 1930, p. 11, con un pequeño comentario de A(LEXANDRE) Z(ÉVAÈS), y de ahí la reproducen *Les Nouvelles Littéraires* del 25 de enero del propio año.	(VIII)
1878			
36.	" " , Valvins,	26 de abril.	
37.	" " , París,	7 de mayo.	
1879			
38.	A Montesquiou, París,	10 de agosto.	
39.	" " , Valvins,	9 de septiembre.	

40. A Montesquiou,	París,	6 de octubre.	
41. ” ”	” ,	sin fecha, contándole la muerte de su hijo.	(X)
42. ” ”	” ,	28 de diciembre.	
1884			
43. A Coppée,	París,	24 de enero.	(IX)
44. A Verlaine,	” ,	lunes 17 de abril.	(VI)
1885			
45. A René Ghil,	” ,	17 de marzo.	(III) página 17
46. A Verlaine,	” ,	16 de noviembre. Antes de publicarla Bonniot, había aparecido en *L'Intérmediaire des Chercheurs et des Curieux*, París, 10 de septiembre de 1906, artículo: "Stéphane Mallarmé, profesor de inglés".	(VII)
1887			
47. A Ghil,	” ,	13 de marzo.	(III) página 92
48. A Coppée,	” ,	18 de mayo.	(IX)
49. A Zola,	” ,	12 de diciembre, carta que aparece, además, en facsímil, entre los preliminares del tomo.	(VIII
1889			
50. A Coppée,	París,	13 de marzo.	(IX)
51. ” ”	” ,	sin fecha.	
52. A André Fontainas,	París,	4 de mayo.	(II)
53. A Zola,	París,	13 de julio.	(VIII
54. A Coppée,	” ,	23 de julio.	
1890			(IX)
55. ” ”	” ,	31 de marzo.	
56. A Zola,	Valvins,	5 de octubre.	(VIII
1891			
57. A Coppée,	París,	22 de noviembre.	(IX)

1892				
58.	” ”	” ,	18 de febrero.	
59.	” ”	” ,	julio.	
60.	A Zola,	” ,	27 de julio.	(VIII)
1893				
61.	A Coppée,	” ,	marzo.	(IX)
62.	” ”	” ,	3 de julio.	
63.	A Zola,	” ,	14 de julio.	(VIII)
64.	A Coppée,	” ,	21 de julio.	(IX)
65.	” ”	” ,	11 de noviembre.	
66.	A Maurice Beaubourg,		sin fecha, sobre sus *Nouvelles Passionées*.	(XII)
1894				
67.	A Coppée,	P a r í s,	sin fecha.	(IX)
68.	A Zola,	Valvins,	22 de agosto.	(VIII)
69.	A Coppée,	” ,	18 de octubre.	
1895				(IX)
70.	” ” ,	” ,	sin fecha.	
1896				
71.	A Zola,	P a r í s,	marzo.	(VIII)
72.	A Coppée,	” ,	26 de junio.	(IX)
73.	A Zola,	Valvins,	27 de noviembre.	
1897				(VIII)
74.	” ” ,	P a r í s,	26 de abril.	
75.	A Leopoldo Díaz,	Valvins,	noviembre. Le acusa recibo de su volumen *Traducciones* y lo autoriza a publicar ciertas versiones de sus poemas al castellano.	(I)

III

Nuevas cartas

76

87 rue de Rome.
Lundi 24 (ou 27) Juillet 1876

Mon cher Ingram,

Il faut que je sois bien peu à moi, pour être aussi peu à vous, même par lettre; et quel vif contentement ce serait, cependant, que de vous rencontrer quelque part.

Les poèmes inédites de Poe, sans compter parmi eux auxquels nous vouons un culte, m'ont bien intéressé (doublement puisque vous les mettez en lumière).

Nous n'avons encore, ni Manet ni moi, envoyé notre collaboration a Baltimore, parce que le peintre a voyagé et que le poète l'a attendu; mais je pense bien qu'il est toujour temps. Le salon de peinture était fermé ici au moment où vous me questionniez à son sujet; voilà ce qui ne m'excuse que très mal, je le sais, de ne pas vous avoir répondu immédiatement. Je suis très heureux que vous aimez *Vathek,* qui en égard à sa date d'apparition me semble un livre extraordinaire; mais rien ne m'étonne là, car vous êtes un délicat. Ce livre eût intéressé Poe qui ne l'a très évidemment lu, ou il en eût parlé.

Tout ceci pour bavarder un moment avec vous, et ne rien dire au fond, sinon que j'éprouvais depuis quelque temps un vrai besoin de vous serrer la main en même temps qu'un remords de ne pas vous écrire, après vos bonnes lettres cordiales. La chose est mal faite, mais faite.

Votre
Stéphane Mallarmé

(Copia comunicada por el doctor Eduardo J. Bullrich, de Buenos Aires, quien posee el original de esta carta agregado a un ejemplar en Holanda de la primera edición de *Pages,* de Mallarmé, Bruselas, Deman, 1891. John H. Ingram, editor

y crítico de Poe, a quien Mallarmé cita en los Escolios de su traducción: *Les poèmes d'Edgar Poe* como "crítico sagaz y leal", cuya "soberbia edición" reúne, en el tomo IV, "el conjunto más completo que jamás haya aparecido de los poemas de Poe".)

77

Paris, le 2 Janvier.

Merci, pardon, chère Mademoiselle; il a fallu la confusion des jours de l'An pour ne pas tout de suite m'excuser de mon étourderie et vous remercier de l'envoi des billets. Ces dames, n'eussent-elles pas été préparées par mon enthousiasme, auraient rapporté le leur prope encore, je dirai, qu'au même point de vue, et dans les mèmes termes. Continuez-vous là ou avez vous trouvé le vrai décor? Un autre jour qu'un Jeudi, je vous importune de trois billets, pour Mesdemoiselles Manet, 40 rue Villejust, et vous remercie une fois de plus —puis je vous revois toujours.

Votre
Stéphane Mallarmé

(Adquirí esta esquela —un tarjetón sin sobre— con un ejemplar de la segunda edición de *L'Après Midi d'un Faune*, Léon Vannier, 1887, ilustraciones de Manet. Esta carta, aparte la curiosidad de referirse a la familia del pintor Manet, tiene alardes de primor sintáctico. Si es verdad que las fórmulas verbales se pegan por temporadas —pero nadie lo ha demostrado— esa primera frase: "Merci, pardon, chère Mademoiselle" serviría para situar esta carta sin fecha hacia 1890. Este año, en efecto, encontrándose Mallarmé en Valvins, le escribe a Zola, el 5 de octubre: "Merci ou pardon, je ne sais lequel écrire . . .")

78

(Valvins, 1894)
Monsieur Charles Morice
57 rue des Abbesses
Paris.

Cher ami,

Voici mon exemplaire de *Pages*; il contient, sous le titre *Crayonné au Théatre*, ce que je garde des articles de la *Revue Indépendante*. Puis, les articles, sauf un, anecdotique et que je n'ai, publiée dans la *Revue Blanche* (mais hélas! non corrigés encore!). Or, comme par un fait exprès, il se trouve que j'ai besoin *Samedi matin*, de tout cela, pour une affaire, réimpression de l'ensemble et de quelques autres feuillets, que je veux proposer à un éditeur. Je vous demande de me les faire tenir bien exactement, et pardon.

J'ajoute les quelques noms de dames qui peuvent étoffer l'auditoire.

À vous, cher ami; la main, fort.

SM.

(He establecido el lugar y la fecha de la esquela anterior conforme al matasellos del sobre. Acerca de Charles Morice, y cómo de repente vino a ser el centro de un movimiento juvenil, en los alrededores de 1890, a la publicación de su libro: *La Littérature de tout à l'heure*, *cfr*. A. Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme*, cap. II.)

79

Monsieur Charles Morice,
57 rue des Abbesses.
Paris.

Valvins, Vendredi (*tachado*: *Mercredi*) (*El matasellos dice*: 30 Août 95)

Voici, cher Morice, un mot, à côté; on dira assez d'autres avis, pratiquement. Cela menace d'être fort intéressant.

Je vous serre la main, d'un bien où vous n'êtes pas étranger. qui, aussi, vous veut serrer la main, d'une bien délicieuse ballade, lue ces derniers temps.

Votre
SM

(Ésta y la anterior esquela, firmadas con el monograma de S y M enlazadas que suele encontrarse en los autógrafos de Mallarmé.)

80

Valvins, Samedi. (*A lápiz, de otra mano*: 13 Juin 96)

Mon cher Cazals,

Très honoré de la démarche, très charmé de qui la fait. Si vous affrontez, M. Niederhausen et Berrichon, la côtelette du déjeuner dominical, venez donc de meilleure heure. On peut être à midi et demie à Valvins par un train de 10 h., je crois, vérifiez. Station de Fontainebleau et vingt minutes ensuite, je vous attendrai vers le pont de Valvins.

Votre main
Stéphane Mallarmé

(La esquela llegó hasta mí sin sobre.)

IV

Directorio de corresponsales

El tomo de Stéphane Mallarmé: *Vers de circonstance* (París, Nouvelle Revue Française, 1920), coleccionado por M. y Mme Edmond Bonniot —Genoveva Mallarmé—, está compuesto, según los editores, con versos escritos principalmente de 1883 en adelante, y sus informaciones deben ser interpretadas en consecuencia. Todos estos versos corresponden a la época parisiense. En la primera parte del libro aparecen *Les Loisirs de la Poste*, colección que sirve de base a este direc-

torio, y a la cual remite el número romano cuando no va precedido de ninguna indicación especial. Cuando el número se refiere a alguna estrofa de otra sección del libro, va precedido de la palabra que mejor sugiere el título de dicha sección: *Éventails, Albums, Faune,* etcétera. Si no hay ninguna indicación sobre el lugar de residencia, debe entenderse que es París. Despojar así los versos de ocasión no es un juego vano: en rigor, todos ellos, no sólo los "ocios del correo", corresponden a la vida epistolar y social del poeta; y ellos nos permiten restablecer más o menos el mundo en que vivía Mallarmé.*

A

Mlle Louise Abbéma, pintora: 47 rue Lafitte, XLVII.
Jean Ajalbert, escritor: *Dédicaces,* XX.
Alice: *Dédicaces,* LXV. No es de Mallarmé, sino de Jean Pellerin. La mistificación aparece en *Gil Blas,* París, 4 de marzo de 1914.
Amandine, acomodadora del Circo de Estío: *Dédicaces,* LI. Ver: Jeanne.
Louis Antheaume: *Dédicaces,* XLI.
Mme Allys Arsel: 49 rue Ampère, CXXI.

B

Baronet: *Faune,* VII; *Dédicaces,* XXIV y XXV.
Henri Becque, escritor: 17 rue de l'Arcade, XV; *Dédicaces,* LXX.
Charles Béranger: 11 Place Vendôme, CVII.
Jean Bertheroy, escritora: *Mirliton.* (La referencia *Mirliton* define, dentro de los amigos de Mallarmé, el círculo especial de aquella dama para quien fueron escritas estas "aleluyas" y quien se supone que evoca en ellas a sus amigos más familiares. Como la divisa de la dama es: "Evans for ever", suponemos que es Mme Evans.)

* Se suprimen comentarios a los *Versos de circunstancias,* que aparecen en el capítulo x. [E.]

C

D

E

F

G

H

J

K

L

Mlle Mélanie Laurent: 8 rue de la Barouillère, LXXVIII. Ver: Wrotnowski ¿y Méry Laurent?

Méry Laurent: 9 Boul. Lannes, LV a LX, XCIX y CII. Evian les Eaux, Savoie, LXI. Villa Romaine, Royat, LXII. Plombières les Eaux, al cuidado del doctor Leclère, LXXXV. Muchos de los versos de ocasión son para ella, y no es fácil precisarlos todos. Tal vez *Éventails,* XIII; *Photographies,* I a VII; *Autres,* XXV; *Oeufs,* III. Las *Dédicaces* III y IV están dirigidas a una dama "familiarmente llamada Paon"; como la dama está en Royat, me pregunto si será Méry Laurent. *Dédicaces,* LVI —a una perrita japonesa de Mme Laurent llamada Princess— nos conduce a *Autres,* XIV, en que la perrita es llamada Princesse y atribuida a Lisa sin duda Élisa, véase). La alusión a las aguas termales, permitiría atribuirle *Albums* III, a "la plus blanche des Auvergnates", y esto llevaría a *Albums* VI, dedicada a una dama que hace una cura de aguas. Tal vez fuera exagerado adjudicarle también *Dédicaces* XXXVI, por la alusión al "peinado de oro". George Moore, *Memoirs of my dead life* da otra dirección de Méry Laurent, "hacia el 52 rue de Rome", donde, según nuestro directorio, vive el librero Souque. Ver: Élisa, Lisa, Mlle Stéphanie, Leclère ¿y Mlle Mélanie Laurent? No olvidar que Mallarmé le dedicó también el soneto que figura en el volumen *Poésies*: "O si chère de loin et proche et blanche, si . . ."

Alice Lavigne: *Dédicaces,* LXXV.

Mme Lebrun: 20 rue Primatiale, Nancy, Meurthe, CXVIII.

Leclère, médico: Establecimientos Termales, Plombiéres, LXXXV. Ver: Méry Laurent.

Legrand: *Galets,* II.

Messire Léo: Taverne Weber, rue Royale, CIII.

Léo, perro. Ver: Mme Mina François, *Dons,* XXV.

Marguerite Libert: 75 rue Nollet, "à côté", CXIV.

Lieja: amigos de . . . : *Dédicaces,* L.

Lilith, ¿persona?: *Autres,* V. [Es un gato.]

Lisa: *Autres,* XII a XIV. Ver: Élisa y Méry Laurent.

Pierre Louÿs, escritor: *Dédicaces,* VI a VIII.

M

M . . . : *Sonnets,* II.

Miss Emeline L. Maclure: *Albums,* XIII.

Madeleine: *Éventails,* III; *Autres,* XXXIII.

Madelon, joven dibujante: *Dédicaces,* LXXXIV.

Mme Madier de Montjau (¿esposa del músico?): 50 rue de Moscou, LXVI; *Éventails,* I; *Dons,* VI y VII.

Marie Magnier, artista teatral: *Mirliton.*

Stéphane Mallarmé, poeta: Valvins, par Avon, Seine et Marne, CXXVII; *Mirliton.*

Madame Marie Mallarmé: 89 rue de Rome, LXV; *Photographies,* X; *Oeufs,* VII, donde la llama "petite mère"; *Fêtes,* I, II y acaso IV, en que una María envía, desde Samois, a otra María, que está en Honfleur, sus recuerdos de aniversario, aunque no es seguro (ver: Marie Ponsot). Acaso *Fêtes,* V; *Galets,* XV. Tal vez sea la "petite mère" que encuentra junto al mar en *Galets* XVII. Ver: Marie.

Mlle Geneviève Mallarmé: LXV; *Éventails* VI; *Oeufs* VIII, cuarteta reversible; *Dédicaces* XLII (la amiga de Honfleur que acompaña a la hija del poeta puede ser Mlle Ponsot); *Galets* XV. Ver: Vèvette, y el epígrafe de la portada de *Vers de circonstance.*

Édouard Manet, pintor: *Dédicaces* LX.

Mme Édouard Manet: *Faune* I.

Eugène Manet: Niza, *Dédicaces* XIX.

Mme Eugène Manet (Berthe Morisot), pintora: 40 rue Villejust, XXXIX y carta núm. 77. En 1888: Niza, *Dédicaces* XIX. En 1890: Mézy, par Meulan, XL. En 1894: Portrieux, La Roche-plate, Côtes du Nord, XLI y XLII. *Dédicaces* XI.

Mlle Julie Manet, hija única de la anterior, XLI.

Marguerite: *Dédicaces,* CVI. Ver: Mme Ponsot.

Paul Margueritte, escritor: Samois, Seine et Marne, XXIII y XXIV.

Victor Margueritte, escritor: 42 rue de Bellechasse, "chez sa maman", XXV. 5 rue Brogniart, Sèvres, XXVI y XXVII. *Faune* VI; *Dédicaces* LXVII a LXIX.

Marie: *Dons* XLVII y XLVIII, LX. La Marie de la primera estrofa no puede ser Madame Mallarmé, porque, aunque

se refiere a la salud de Paul, el hijo Paul ya había muerto para la fecha que viene al pie, 1895. La segunda estrofa asocia a Marie con Paul en una relación más bien conyugal, y cita a Claire como hija de ambos, al parecer. La última estrofa bien pudiera ser de Mme Mallarmé o de Mme Ponsot. La Marie que está en Samois y envía un saludo a la Marie de Honfleur, en *Fêtes* IV, no sé si es Mme Mallarmé o alguna Marie de la familia de los Margueritte o aun de Elémir Bourges. Ver: Claire, Paul y Ponsot.

Marras: 12 rue Durantin, XX.

Adrien Marx, médico: *Mirliton.*

Louise Méline: rue des Bois, Fontainebleau, CVIII.

Catulle Mendès, escritor: 66 rue Taitbout, V.

Julie du Mesnil (llamada Bibi): *Autres* XVII a XIX. Ver: Julie.

Metman: *Dédicaces* XXVIII.

Mlle Mirabel: *Sonnets* I.

Miraton: *Dédicaces,* LXXXVIII.

Mme Alice Mirbeau (Alice Régnault), artista teatral y novelista: Carrières-sous-Poissy, CXXIII; *Dédicaces* XXXII y XXXIII.

Octave Mirbeau, escritor: Kerisper, Morbihan, IX. Pont de l'Arche, Damps, Eure, X. *Dédicaces* XXXII y XXXIII.

Missia, toca el piano: *Éventails* XII; *Dédicaces* CV.

Claude Monet, pintor: Giverny, junto a Vernon, Eure, XXXVII.

Montaut: 8 rue Halévy, LXXXVII.

Mlle Moreno: *Dédicaces* LXXI.

Charles Morice, escritor: *Dédicaces* XXX; según las cartas números 78-79 sabemos que vivía en 57 rue des Abbesses.

N

Paul Nadar: *Sonnets* IV.

Nelly: *Éventails* V.

Auguste Neymarck: 10 Cité Trévise, XCII.

Mme Henry Normant: 26 Av. du Bois de Boulogne, LXIV;

P

R

Henri de Régnier, escritor: 6 rue Boccador, XIII.
Renoir, pintor: Villa des Arts, cerca de la Av. de Clichy, XXXVIII; *Dédicaces* XVI: lo cita.
Revue Indépendante: 11 Chaussée d'Antin: *Vers de circonst.*, páginas 175-178. Ver: Dujardin.
Rita, perrita: *Dédicaces* XCIX.
Albert Robin, médico: 4 rue de Saint-Pétersbourg, LXXX; *Mirliton.*
Georges Rochegrosse, pintor: 75 rue Laugier, XLVI.
Georges Rodenbach, escritor: 2 rue Gounod, XII.
Mme Rodenbach: *Éventails* VIII; *Dons* LI.
Henri Roujon, escritor: 32 rue Chalgrin, XI.
Jacques Roujon: *Autres,* XXII a XXIV, chico que maltrata a su hermana, acaso hijo del anterior.
Roumis: *Mirliton.*

S

Saladin, lebrel kirghis: *Dédicaces* LVIII.
Mme Hortense Schneider, cantante: 123 Av. de Versailles, CXII; *Mirliton.*
Marcel Schwob, escritor: *Dédicaces* LXXII.
Séailles, ¿el filósofo Gabriel?: 11 rue Traktir, XXX.
Mme Dinah Seignobos: 133 Boul. Saint-Germain, LXIII; *Éventails,* X; *Dons* IX; *Galets* IV y V.
Mlle Marie Seignobos: *Galets* IV.
F. A. A. Siredey, médico: 23 rue Saint-Lazare, LXXXIII.
Simone: *Dédicaces* LIII.
Pierre Sosset: Ruette, Belgique, XCIII.
Alexandre Souque, librero: 52 rue de Rome, XC.
Mlle Stéphanie: 9 Boul. Lannes, CII. Ver: Méry Laurent.

T

Laurent Tailhade, escritor: *Dédicaces,* XIII.
André Terras: *Le Télégraphe,* diario, LXXXIX.
Monsieur Tintin (?): *Dons* XLV.
Titi, su sobrina: *Dédicaces,* C. Ver: Vèvette.

Marquis de Trévise: 6 Place de l'Opéra, Sporting Club, LXXXVI.

U

Octave Uzanne, escritor: *Dédicaces* XXXI.

V

Léon Vanier, "éditeur de la décadence": 19 Quai Saint-Michel, CXXIV y CXXV.

Paul Verlaine, poeta: "6 cour Saint-François, // Rue, est-ce Moreau?": VII. Hôpital Broussais, rue Didot, VIII.

Vèvette, su sobrina: *Dédicaces* C; *Galets* XVIII y XX, a menos que "ma fille Vève", de *Galets* XVIII sea Geneviève Mallarmé.

F. Viélé-Griffin, poeta: Mazelles, Indre et Loire, XIV.

Villiers de l'Isle-Adam, escritor: 16 Place de Clichy, I; citado en *Dédicaces* XLIX.

Mme Virot: 12 rue de la Paix, LXIX.

W

James Whistler, pintor, y Mme Whistler: 110 rue du Bac, XXXVI; *Autres* XXX y XXXI; *Dédicaces* XXXIV y XXXV.

Émile Willaume: 16 Prêtres Saint-Germain l'Auxerrois, detrás del Louvre, CI.

Félix Wrotnowski, hombre de ciencia: 8 rue Barouillère, LXXVI. Ver: Mélanie Laurent.

Gabrielle Wrotnowski: *id.*, LXX a LXXV.

Jules Wrotnowski: *id.*, LXXVII.

Teodor de Wyzewa, escritor: 2 rue des Dames, XXVIII.

A estos nombres, habría que añadir los que resultan de la correspondencia: Aubanel, De Beaubourg, Cazals, Fontainas, Ghil, Ingram, Mérat, Mistral, Montesquiou, Zola, etcétera, etcétera.

IX. MALLARMEANA

DEJANDO en otro capítulo las palabras o dichos, se recogen en éste algunos episodios, anécdotas y explicaciones parciales, que ayudan a completar mejor la figura, las maneras, y el cuadro de las habituales preocupaciones del Maestro.

Mallarmé concurrió algunas veces al Granero de los Goncourt —sin duda para amortiguar la discreta rivalidad entre las dos tertulias. Allí lo conoció Léon Daudet:

> Cuando él se lanzaba, entrecerrando los ojos y con aquel su suave ademán, en medio de la controversia, era pura delicia. El pequeño mago de las palabras, de mirada grave y profunda, hablaba con alusiones transparentes, que se iban juntando solas y dibujaban en el espacio una figura lógica. Hablaba con un encanto incomparable, revoloteando como pájaro raro, en la cima de las ideas y las fórmulas, y haciendo del verbo un juego magnífico. Visiblemente gustaba de componer su discurso, como gran artista que era, y significaba con un sobrio movimiento de la cabeza o de los párpados, en un momento dado, lo inexpresable.

Mallarmé concurrió por primera vez al Granero en enero de 1887, invitado por una carta de Edmond de Goncourt, en la que éste le decía que, entre otras personas deseosas de conocerlo, encontraría "une femme d'une jolie écriture", Madame Alphonse Daudet.

> Otra vez, en Paillard, con Georges Hugo, Rodenbach, Mallarmé y Whibley, el cuñado de Whistler. Se estableció el contacto, y Barrès estuvo asombroso. Mallarmé le daba la réplica, transponiendo sus reflexiones a aquel reino imaginario, entre abstracto y concreto, de que era el delicioso y sutil monarca. A fuerza de alternar la champaña dulce y la seca, con pretexto de comparar sus puntos brillantes, habíamos llegado a una inmensa beatitud, a una concepción casi musical, o al menos, así nos lo parecía, del universo y del destino. Nos separamos con melancolía a eso de las tres de la mañana. LÉON DAUDET, *Entre-Deux-Guerres*.

Coppée fracasó la primera vez que presentó su candidatura a la Academia. Mallarmé le escribe:

> Sin embargo, hemos sonreído, porque Montesquiou, a quien encontré cerca del Instituto, me dijo al conocer la mala noticia: "¡Ah, respiro! ¡Quiero tanto a Coppée! Si desde ahora entrase en ese sepulcro, habría que darle un eterno adiós. Gracias por la buena nueva. Todavía, en consecuencia, me queda el gusto de verlo por algún tiempo."
> Y me encargan que le cuente a usted esto, para consolarlo un poco esta noche.

(24 de enero de 1884.)

Era un martes de abril de 1888. Se hablaba, en casa de Mallarmé, de la Idea como única representación de la Verdad en el mundo.

Mallarmé quería de veras al belga René Ghil. Él mismo se lo había mostrado un día a Verlaine como el viajero que había de abrir una senda nueva; él mismo había saludado en Ghil, tres años antes, lo que, al principio, tomó como anuncio de una obra toda congruente y premeditada ya desde la primera línea.

Pero Ghil dio en esa poesía científica y evolucionista —¡qué sé yo!— prendida a las apariencias y a las palabras de moda a fuerza de querer ser positiva, y se empeñó en reducir a fórmula fija las correspondencias baudelairianas del aroma, del color y del sonido.

Y ¿cómo puede ser tan superior a lo humano, a lo sentimental, el imperio de las ideas? Las ideas, las teorías —nuevo fantasma—, van separando cada vez más a Mallarmé y a Ghil. La distancia era ya visible. Mallarmé mismo se decide a hacerla infranqueable aquella tarde —de melancólico recuerdo para René Ghil—. Y con tristeza, como el que acepta una fatalidad, sin disimular su intención de adiós, dice, volviendo por los fueros de la verdadera poesía, de la fantasía, expresada en las danzas de los "Edenes" de la época:

—Es inútil, Ghil, no podemos prescindir del Edén.

Y Ghil, con dulzura, pero con firmeza:

—Yo creo que sí, querido Maestro.

En *Servitude et Grandeur Littéraires,* Mauclair hace notar con razón que el Simbolismo fue un movimiento muy limpio, de gente proba y que sacrificó el arte al dinero. Gourmont confiesa por ahí que Verlaine y Mallarmé sólo lograron, hacia el fin de su vida, ganar unos pocos francos ¡y tan pocos! con la literatura. Al regresar de Bélgica (1889), Villiers de l'Isle-Adam se encontró sumamente fatigado, una grave crisis sobrevino en su vida, y le faltaban medios para darse el gusto de reposar. Mallarmé se apresuró a procurarle una suscripción entre los amigos: cinco francos por cabeza. Villiers pudo retirarse a Fontenay-sous-Bois y de ahí, se fue a Nogent-sur-Marne. Por desgracia el mal no cedía, y él al fin tuvo que refugiarse entre los religiosos hospitalarios de San Juan de Dios (calle Oudinot). Mallarmé continuó ocupándose de administrarle sus recursos en compañía de Huysmans. Villiers murió el 18 de agosto de 1889.

Robert de Montesquieu concedió un día a Mallarmé el inapreciable honor de que visitara su mansión. El conde la llama en sus *Memorias*: "Cautividad tornasolada donde quince años me vi clavado como Prometeo en su roca"; pero mejor que a ninguna pudieran aplicársele a la casa de Montesquiou las desdeñosas palabras con que los indios de las Hibueras, tan limpios y desnudos, calificaban la morada del blanco: "los abrigados cajones de la enfermedad".

En aquella mansarda transformada en palacio, el mérito, si no me engaño, consistía, por una parte, en que todo simulara ser lo que no era (oscuro pasadizo vestido de avenida campestre, comedor sin ventanas disfrazado de cenador rústico); y, por otra parte, en que todos los objetos tuvieran apellido, conforme a esta cómica enumeración de Léon Daudet:

> Pelo de la barba de Michelet, colilla del cigarrillo de Mme Sand, lágrima seca de Lamartine, bañera de Mme de Montespan, vaso de noche de Bonaparte en Waterloo, gorro del mariscal Bugeaud, bala que mató a Pushkin, zapatilla de baile de Giuccioli, botella de ajenjo que abrevó Musset, media calada de Mme de Raynal con un autógrafo de Stendhal, nariz en forma de patata arrancada a la mascarilla de Parmentier . . .

Mallarmé lo examinó todo atentamente, soportando con amistosa resignación la historia moral, estética y anecdótica de cada cachibache, y salió de ahí, según Montesquiou, en un estado de "fría exaltación" que le era muy característico, pero que pocas veces alcanzaba intensidad semejante.

Mallarmé describió las singularidades de aquella casa y el carácter de su fantástico habitador a su amigo Huysmans —y de ahí salió *À Rebours.* Porque Huysmans nunca conoció directamente a Montesquiou.

Mallarmé y Huysmans dejaron de verse poco a poco, hasta que Paul Valéry, años más tarde, extrañado de una separación inmotivada, los reunió en el mismo café de la calle de Amsterdam que está descrito en *À Rebours.* Ambos eran albaceas literarios de Villiers de l'Isle-Adam y se ocupaban de ciertos intereses de su hijo. Huysmans sacó un paquete de pruebas para una nueva edición de los *Cuentos crueles*; y los dos maestros se extasiaban ante "la claridad desierta de la luna", frase que inspiró a Mallarmé aquel verso: "la claridad desierta de mi lámpara". El joven Valéry los contemplaba con emoción. Y parece que nunca más volvieron a verse.

Interrogado por Valéry, Mallarmé le había contestado que ignoraba la causa del alejamiento de Huysmans, quien andaba muy ausente de él desde que empezó a preocuparse con el ocultismo y la brujería.

—Tal vez me tiene por nigromante o sospechoso de magia negra. La última vez que estuvo en casa, observó que la lámpara silbaba de un modo alarmante, que las sillas producían extraños chasquidos de mal agüero * y me di cuenta de que le amedrentaba todo este conjunto de síntomas en torno a mi persona.

Swinburne hacía versos en francés. Mallarmé le ayudó a corregir cierto fragmento de un *Nocturno* que comienza:

* ¡Los famosos "raps" de los espiritistas! En un viejo poema de Manolo Machado, hay un mueble que pronuncia la sílaba: "¡chas!" Lo mismo un espejo que cae en una vieja comedia española del siglo XVI ("¡Tente espejo, que te quiebras!"), *Los amantes* de Vasco Tanco de Fregenal. Antecedentes de la trampa del auto que, en el *Chantecler* de Rostand, completa las sílabas del alejandrino.

La nuit écoute et se penetre sur l'onde . . .

Léo d'Anfer cuenta en sus *Souvenirs du Symbolisme* que, cuando invitó a los escritores para colaborar en *La Vogue,* casi todos protestaron contra el nombre de la nueva revista; lo mismo Villiers, que Huysmans y que Mallarmé, quien le preguntó extrañado: "¿Por qué este título horrible?" Con todo, colaboró algunas veces y le ofreció cierto artículo sobre *La misión del poeta* que nunca llegó a escribir aunque le expuso la idea de viva voz. Sólo el populachero Verlaine gustó francamente de ese título que parecía un grito: *¡La vogue!*

No siempre es cínica la sinceridad; no siempre es sincero el cinismo. Cuando las dos cosas se juntan, pueden también producir un resultado agradable y hasta elegante a veces.

El irlandés George Moore —tan contento de su pericia mundana, tan satisfecho de haber disfrutado mejor que nadie los deleites de los cinco sentidos y unos cuantos goces del alma, tan orgulloso de aquellos cabellos de oro tornasolado que lucía en París cuando era joven— nos cuenta su entrevista con Méry Laurent, en los días que ésta concedía su amistad a Mallarmé, después de haber pasado por turno riguroso a otros grandes hombres de la época.

Moore la llama "Toute la Lyre". La encontraba grande, bella, semejante a la rosa-té. Habitaba un hotelito con jardín, en Montmartre, creo que hacia el 52 de la calle de Roma. Hizo convidar al joven Moore por Édouard Dujardin, director entonces de la *Revue Indépendante.* Era emprendedora:

—Maintenant, mon cher Dujardin, il faut nous laisser.

Y se quedaron solos en el jardín.

—¿Por qué no se separa usted de Evans, su dentista americano?

—Sería una bellaquería de mi parte. Me conformo con engañarlo. Además, no vaya usted a figurarse que yo soy una mujer a quien se seduce en un jardín.

Y siguieron la conversación en la alcoba.

> Pero yo sabía —continúa Moore— que por entonces ella era la amante de Mallarmé, y aquel "capricho literario" no tuvo consecuencias. Me parecía ver al hombrecito que bajaba, lleno de gozo,

su pobre escalera de la Rue de Rome, y este pensamiento me frenaba. Podía venir de un momento a otro y encontrarse con mi traición.

Méry Laurent opinó, después de un rato, que le parecía inútil continuar aquella conversación en la alcoba, y Moore se resignó a salir, hay que decirlo, tal vez para su gloria. La conversación se fue haciendo cada vez más vaga, y al fin llegó el señor Mallarmé, con un pastel para la merienda.

En *Nos poètes* (París, 15 de septiembre de 1925) aparece un viejo grabado que representa a Méry Laurent tocando el piano para Mallarmé y el pintor Greard. No puede en el grabado apreciarse la belleza de Méry Laurent, pero nos queda el gracioso retrato de Manet, sinfonía en blondo rotundo.

> Gracias a Méry Laurent, todos los atributos metafísicos de la Belleza se individualizan, y la mujer nace de sus virtualidades. (Royère.)

> ¡Oh tan cara de lejos y cerca, y blanca y tan
> embriagadoramente tú, Mary, que imagino...

Mallarmé trazaba sobre todos los objetos de la casa de Méry inscripciones en verso alusivas a la utilidad o destino de cada uno. Esto hace pensar en los "poemas suspendidos" de los árabes —poesía casi para los ojos, como lo es un cuadro y que más bien tienen por fin adornar los muros. Razas más candorosas que la latina (y aun el francés en sus platos y ceniceros) gustan de colgar así, junto a la cama o la chimenea, consejos morales, augurios y sentencias.*

Los versos de ocasión son, en mucha parte, inscripciones. El *Coup de Dés* —que tiene en cuenta los ojos del lector, y ofrece a la meditación un paisaje de letras de imprenta desplegado sobre dos páginas— es la sublimación del género.

Montesquiou dice que Mallarmé fue el perro de aguas de los últimos años de Méry Laurent, mientras que Reinaldo Hahn

* En los barrios bajos de Madrid se llegaba al término soez: ciertos objetos de uso más que doméstico tenían en el fondo un ojo providencial como el que perseguía a Caín, y la implacable inscripción: "¡Te veo!"

(es el legatario de Méry) viene a ser como el armonioso perro lanudo.

Alguna vez, hemos dicho, Verlaine arrastraba su pierna enferma y su áspero humor hasta los martes de Mallarmé. Se habían perdido de vista algún tiempo, después de los juveniles días del *Parnaso*, que a ambos había rechazado. Y cuando Paul Verlaine andaba en los cuarenta y dos y Mallarmé en los cuarenta y cuatro, se encontraban los dos, inesperadamente, convertidos en jefes de escuela.

—¿Quién lo hubiera dicho, mon vieux Verlaine?

—¿Quién lo hubiera dicho, mon vieux Mallarmé?

La juventud literaria iba de uno a otro, de Montmartre a Montparnasse, cruzando el Sena, y así completaba su entrenamiento poético, ante la cámara oscura del Maestro en Dificultades y la taberna gris del Maestro en Facilidades. Allá se iniciaban en los oráculos y acá aprendía el canto llano. Mallarmé y Verlaine recomponían, entre los dos, la imagen de Sócrates, de que cada uno era la mitad: Mallarmé, las conversaciones; Verlaine, el busto de Sileno. Tales eran "los dos cónsules del Simbolismo".

Escribe Rémy de Gourmont:

> Era imposible, entre 1885 y 1895, escribir en verso o en prosa sin pensar en Mallarmé o en Verlaine. Mallarmé tenía una gran importancia. Iba uno a su casa como a casa de la Sibila; su palabra era escuchada como un oráculo. En verdad, era como una especie de dios. Se le veneraba más que se le amaba: * era benévolo, pero sin ninguna familiaridad. Un elogio caído de su boca turbaba como un decreto de la Providencia. Aún me parece ver a M. de Régnier sonrojarse de emoción ante un delicado cumplido del maestro. Bella escuela de respeto aquel saloncito de la calle de Roma; allí se sentía el precio de la gloria, allí se aprendía a poner su fulgor por encima de todas las otras distinciones humanas. Sólo los que fueron discípulos de Mallarmé pueden tal vez comprender el profundo sentido de estas palabras que se leen en la vida de algunos filósofos griegos: *Era un discípulo de Sócrates*. El respeto que se sentía en aquel pequeño santuario no era supersticioso: era legítimo, porque las pláticas de Mallarmé eran ciertamente, como dice Moréas, clara fuente de placeres estéticos.

* Esta opinión personal difiere de todos los testimonios de la época.

Y añade que conserva de Mallarmé "una idea ienxpresable".

Verlaine inspiraba menos respeto; o más bien, curiosidad. Era demasiado conocido. Se le encontraba con demasiada frecuencia en el bulevar Saint-Michel, en compañía de gente equívoca. No era raro verlo ebrio. Los enamorados de sus versos, huían de su persona y de las malsanas anécdotas que sobre él se contaban. Parecía menos un hombre que un niño envejecido. No tenía el menor dominio de sí mismo, e iba apoderándose de las sensaciones como chico que anda robando moras, de regreso de la escuela, junto a los cercados. Catulle Mendès, en su *Memoria sobre la poesía francesa,* dice de Verlaine cosas sabrosas; no muy exactas: "Verlaine... aquel frescor de inocencia, aquella infantil ingenuidad, el encanto frágil e imperecedero de su obra... La sociedad que ha dejado vivir en medio del hambre y morir en medio de la mayor tristeza al dulcísimo Paul Verlaine —que no era ¡ay! infalible— no tiene derecho de hacerlo responsable de sus faltas, es decir, de las bajas promiscuidades, de las miserias de que no supo redimirlo." Algunos sonreirán ante el "frescor de inocencia" de Verlaine. Era un niño, sí; pero un niño vicioso, y a veces perverso. Su candor es una leyenda, su miseria es otra. Cierto es que no vivió en la opulencia, pero él y nosotros salimos ganando con esto. La riqueza le hubiera servido para abreviar sus días, porque carecía de cordura. Es a la naturaleza, y no a la sociedad, a quien hay que hacer responsable de sus dolores; tenía un temperamento terrible; era un jinete sin brida arrastrado por un caballo fogoso. Moréas lo conoció en sus mejores años, cuando acababa de volver a Francia, tras una larga permanencia en Inglaterra. "Entonces —dice— caminaba con paso firme, irguiendo su esbelta talla, con aire de profesor refunfuñón y caprichoso. En efecto, era profesor de inglés de un instituto religioso... y usaba un sombrerito de seda, de forma londinense y solemne."

...Es curioso que los dos poetas que fueron los maestros de la generación simbolista hayan sido, ambos, profesores de inglés. Sólo en esto se parecían; por lo demás: el uno, entregado a los sentidos; el otro, todo a la razón.

Un día de 1890, Moréas subió a grandes trancos la escalera para ofrecer a Mallarmé uno de los primeros ejemplares del *Pèlerin passionné*. Verlaine estaba allí. El título del libro lo llevó a hablar de Shakespeare, y se puso a decir todo el mal que pudo del poeta inglés, con el deliberado propósito de contrariar la admiración de Mallarmé. De tiempo en tiempo, parodiando el estribillo de una de las más célebres poesías

del libro de Moréas, acentuaba sus censuras con la frase: *En outre!* Mallarmé y Moréas no sabían qué cara poner.

Al despedirse, Fontainas oyó que Verlaine se acercaba a Mallarmé y le decía:

—¡Bah! mon vieux Stéphane: yo no creo una palabra de cuanto acabo de decir. Lo hago por asustar a estos chicos.

Esta rápida escena es la única visión que poseo de Verlaine en casa de Mallarmé. Verlaine, en efecto, se resistía un poco a venir por la calle de Roma. Tenía conciencia de que era un hombre irregular, expulsado de los hogares, y no quería traer el espectáculo de su escándalo a la casa donde discurrían, como hadas del silencio, una casta esposa, una hija pura.

Verlaine había dicho a René Ghil:

—¿Mallarmé? Mallarmé es profesor en el Condorcet, ¿verdad? Mi hijo, sabe usted, mi muchacho, me han dicho que es medio interno en el Condorcet. Sí, ya sé: yo no debiera verlo por muchas causas, por mis faltas, que tal vez pudieran perdonárseme, "nést-ce pas?" Pero si Mallarmé quisiera . . . Podíamos darnos una cita, y él llamaría al chico al patio del Liceo . . . un instante, nada más, y estando presente Mallarmé: el tiempo indispensable para ver al niño, para hablarle ¡qué diantre! para que conozca a su padre que, después de todo ¡es un hombre honrado! Y Ghil apenas dice nada de la emocionante entrevista, a la que Mallarmé asistió con aquella su delicada "sonrisa de los párpados".

Jean Carrère, en *Les mauvais maîtres,* trae este relato de una cena de *La Plume,* año de 1893:

Entre las celebridades oficiales y los bullangueros artistas de los nuevos barcos, algunos sinceros amigos de la juventud, como Stéphane Mallarmé.

Ya el buen Deschamps daba la señal de sentarse, cuando de repente la puerta se abrió con estrépito, y entraron dos hombres del brazo, titubeando y sosteniéndose mutuamente: eran Paul Verlaine y Gabriel Vicaire que, en abominable estado de embriaguez, se adelantaban hacia la mesa de honor. Nadie se sentó, esperando que ellos se colocaran, y la escena resultaba a la vez cómica y lamentable. Aquellos dos verdaderos y exquisitos poetas apenas acer-

taban a andar, y servían de burla a toda la banda de boulevarderos y bohemios que asistían al festín.

—¡Vamos, viejo! —exclamó Vicaire—. ¡Valor: ya sólo faltan dos pasos!

Esta ridícula e ingenua salida de buen borracho, excitó la hilaridad general. Yo mismo, que estaba junto a Georges d'Esparbès, no pude menos de reírme con él. Pero al instante, volviendo la vista por casualidad hacia la mesa de honor, vi una escena muda que congeló mi risa y me conmovió hasta el fondo del corazón. Tras de las celebridades oficiales que sonreían ante aquel cuadro humillante, un hombre, un gran poeta, un ser cuya vida fue siempre de una admirable belleza, se ocultaba para disimular una lágrima: era Stéphane Mallarmé. ¡Oh, cuán profundo y sublime sufrimiento admiré de pronto en el alma de aquel fervoroso del ideal, de impecable vida y de obra altiva; en aquella alma valerosa que se sentía desgarrada por las carcajadas de los bárbaros y a quien llenaba de compasión el espectáculo de la decadencia de sus hermanos! Guardaré para siempre la elocuente lección de dignidad humana que, en aquella hora de regocijo, supo darme la secreta lágrima de Stéphane Mallarmé.

El *Coup de Dés* sólo se había publicado en la revista *Cosmopolis*. Pero Mallarmé obsequió unos ejemplares en pruebas a dos amigos. La experiencia cobrada con los ensayos anteriores le habían aguzado el sentido de la infalibilidad. Ya no se entregaba a ciegas. Estos dos amigos eran dos poetas de la juventud. Paul Claudel y Paul Valéry (dos de los tres grandes Paúles de Francia, si se añade a Verlaine) se encontraron por vez primera en un pisito de la calle de Roma; y partidos de puntos opuestos del horizonte, se juntaron bajo las manos madrinas de Mallarmé.

Valéry supo de la existencia de Mallarmé por *À Rebours*. Después llegó Claudel, llevando consigo algo que él mismo califica de "ensayo informe" y que, según él, sólo la enorme bondad de Mallarmé pudo encontrar interesante. Porque sabréis que, según Claudel, cuanto él escribió antes de su encuentro con Rimbaud —el hombre providencial— y, antes de su conversión, no merece la pena.

Claudel frecuentó a Mallarmé durante ocho años (1887-1895), aunque iba a verlo muy de tarde en tarde, ocupado ya su espíritu por aquella sorda agitación religiosa, tan ajena al ambiente mallarmeano. Pero la influencia de Mallarmé se deja sentir en *Connaissance de l'Est*,

álbum de dibujos minuciosos y muy acabados, libro de ejercicios, no de impresiones, sino de explicaciones, definiciones, esclarecimientos, comparable a una de esas claves diplomáticas que consisten en un artificioso encaje de papel, donde hay llenos y huecos, y que sobrepuestos a un conjunto incongruente de palabras le dan sentido.

Claudel se ausenta, pero el hilo no se rompía. Y Mallarmé estaba tan seguro de él que, alguna vez que se trató de hacerle un homenaje colectivo, recordó a sus amigos que debían invitar también a Claudel para que se adhiriera con su nombre, porque Claudel en aquel momento se encontraba lejos, tal vez en China. Claudel, hasta en China, debe de haber sentido siempre la mirada vigilante de Mallarmé.

Cuando Paul Valéry llegó a París, por 1892, había renunciado a toda labor literaria. Pierre Louÿs lo llevó a la calle de Roma: allí, al amor de la hermosa lámpara, todo era dulzura, y la voz del Maestro —como la lira de Orfeo— empezó sobre él su domesticación inevitable. Un poco más tarde, la amistad estaba creada, después de un efusivo cambio de ideas sobre el *Eureka* de Edgar Poe. Una noche, Valéry tuvo la audacia cariñosa de decirle así a su Maestro:

—De cada cuatro mil franceses, uno conoce el nombre de usted. Entre ciento que lo conozcan, noventa y cinco sólo lo conocen por murmuraciones y anécdotas bastardas, pero la admiración de los demás no tiene límites, y yo le aseguro que, en cada ciudad de provincia, hay un joven dispuesto a hacerse descuartizar por usted.

Depositario de la tradición mallarmeana, Valéry mismo se ha encargado de dilucidar el tanto de la influencia que ejerció sobre él su Maestro, en una admirable carta a Jean Royère. Influencia no es imitación, sino una provocación de una mente sobre otra, cuyos efectos hasta pueden ser, inesperados; de suerte que también es verdad que una cosa engendra su contraria. Mallarmé depura la influencia de los románticos y de Baudelaire, hasta hacer conscientemente y de propósito las mejores casualidades de sus modelos.* Así establece

* Entre los románticos de 1830-1860 y los simbolistas de 1880-1900, el puente (casual) de los alquimistas líricos que quiere Lalou: Sainte-Beuve, Nerval, Bertrand, Baudelaire.

su manera personal, que resulta completamente nueva aunque proceda de influencias. ¿Queréis saber ahora dónde está el artejo que une y separa a Valéry de Mallarmé?

Escuchad:

> Un día le dije que tenía una naturaleza de sabio. No sé si le agradó el cumplimiento, porque él nunca tuvo de la ciencia un concepto que la hiciera —a sus ojos— semejante en nada a la poesía. Al contrario, las oponía. Pero yo, por mi parte, no podía menos de hacer un acercamiento que encuentro inevitable entre la construcción de una ciencia exacta y el visible propósito de Mallarmé por reconstruir todo el sistema de la poesía, mediante nociones puras y distintas, muy bien separadas por la fuerza y justeza de su juicio, y desprendidas de la confusión que causa la multiplicidad de oficios del lenguaje en los espíritus que razonan sobre las Letras.

De aquí esas combinaciones que, a fuerza de depuración, resultan oscuras y parecen hasta contrariar los resultados de la simple observación primera, de igual modo que la última fórmula científica en que descansan los resultados de una larga investigación parece salirse de la realidad y supera del todo nuestras fuerzas imaginativas.

> Que Mallarmé, sin cultura ni tendencias científicas, se haya arriesgado a empresas que se pueden comparar a las de las ciencias del número y del orden, que se haya consumido en un esfuerzo maravillosamente solitario, que se haya alejado entre sus pensamientos, como todo ser que se interna en los suyos y pone orden en ellos se aleja de los humanos puesto que se aleja de la confusión y de la superficie —todo esto da testimonio . . .

Entre otras cosas, da testimonio de que Valéry, el matemático, sintió que su Maestro y él hacían juntos un trecho del camino, pero que la intención de cada uno (como se adivina en las palabras transcritas) era levemente distinta: Valéry recibió el choque, el aturdimiento y la seducción de Mallarmé cuando tenía veinte años. De aquí nació en Valéry la idea de que el arte, más que por el valor del producto, que puede ser simple efecto del azar, importa por la conciencia y la premeditación que el productor ha puesto en él. "Este pensamiento atroz, tan peligroso para las letras (pero sobre el cual

nunca he variado) . . ." Y de aquí el nihilismo literario: el placer literario está fundado en una falsa comunicación, en una ininteligencia: si la expresión fuera perfecta, y absoluta en consecuencia la recepción de ella, el placer desaparecería. La literatura viene a ser un ejercicio, que vale por los obstáculos voluntariamente acumulados. "Siempre he considerado con seria duda el valor de las Letras", concluye.

Y aquí llegamos también al punto en que los dos Paúles se alejan (sin necesidad de combatir), porque Claudel se reconcilia con las letras al calor del fuego religioso, y acaba por rechazar la técnica de obstáculos, la estrofa y el metro, los números y los ruidos simétricos, el arte de palabras cruzadas, los juguetillos de exposición, recuerdos de Dieppe, tabaqueras de música y cartas transparentes.

Mallarmé y Mirbeau. Un encuentro fortuito los hizo amigos. También Mirbeau sabía serlo con constancia. Mallarmé admiraba sinceramente las novelas de Mirbeau. "Yo lo he oído declarar que *L'Abbé Jules* era un libro admirable, y estimaba mucho al autor del *Calvaire* y de *Sébastien Roch.*"

H. DE RÉGNIER, *Octave Mirbeau,* París, 1928.

"Cuando se le escapó *La Dernière Mode,* Mallarmé pareció sentirlo mucho. Acaso se creía en el camino de la fortuna, que a veces soñaba en alcanzar con una candorosidad increíble": Rémy de Gourmont, *Promenades Littéraires,* 2ª serie. Testimonio, la carta a Albert Mérat, París, 29 de enero de 1875, en que le dice: "Me han robado todo el trabajo que hice para el periódico de modas donde tuvo usted la amabilidad de permitirme reproducirlo . . .", etcétera.

Mallarmé y la Caja de los escritores

Mallarmé parece haber sido el primero que tuvo la idea de establecer una Caja destinada a socorrer a los escritores. Después de haber conferenciado en Oxford y en Cambridge, se informó de que los *fellows* de estas universidades podían ser sostenidos en sus trabajos personales por sumas que proveía el tesoro de estas sabias instituciones. Entonces, él imaginó —y así lo expuso en el *Fígaro* del 17 de agosto de 1894— el plan de una Caja de las Letras que

sería alimentada por un impuesto que pagarían los editores por la publicación de obras que hubiesen pasado al dominio público. "Debo presumir —escribe— la reconocida delicadeza de la mayoría de los editores, al afirmar que ninguno de ellos se opondrá contra un impuesto, de hecho mínimo; ¿añadiré que ellos lo agradecerán? Quizá... Este pequeño impuesto —especificaba— asignado a las reediciones, incluso las escolares, implica la contabilidad de una oficina especial anexa, si es necesario, a los Almacenes de Libros que posee el Ministerio del Interior. Pero acaso se prefiera instalar esta oficina, decorativamente o con significación más hermosa, en el palacio mismo del libro, en la Biblioteca Nacional."

Francis de Miomandre, *Les Nouvelles Littéraires*, París, 31 de octubre de 1931 (trad. J. L. M.).

Varias notas

Teje su obra con hilos infinitos, y en las intersecciones, arañasagradiza: como él decía. Maneja ideas de infinito como la Física, para en las intersecciones encontrar lo Finito.

Petit Bottin des Lettres et des Arts (1886), se burla de todo el mundo. Define a varios. Entre ellos:

Mallarmé issu des amours tératologiques de Mlle Sangalli, du père Didon et de l'illustre Sapeck [contemporáneo de Alphonse Allais, célebre en el Barrio Latino durante tres generaciones de estudiantes por sus farsas funambulescas y su manía mistificadora].

Adolphe Retté: He aquí un hombre que conoció la celebridad por no haber creado la obra anunciada durante diez años y en que debían resumirse de un modo definitivo el alma humana y el alma universal. Empleó su existencia en meditar diez sonetos, seis poemas en verso algo más extensos, quince poemas en prosa, una escena de tragedia y algunos fragmentos teóricos. Él mismo confesaba que sólo eran ensayos, señales de un edificio futuro cuyo plan y alcances explicaba, pero que nunca quiso o mejor dicho no pudo construir. La razón de esta impotencia reside en que Mallarmé se declaraba "incompetente para lo que no fuera el absoluto", y el absoluto es irrealizable (Ap. Raynaud, pero es cita textual de Retté).

Gourmont: "Donde la poesía de Mallarmé es bella, lo es incomparablemente." "Fue un silencioso semejante a esas rosas de las que cae todas las mañanas una gota, una sola gota de agua pura."

Gourmont *(Souvenirs du Symbolisme)* dice: la lógica de la estética simbolista de Mallarmé lo llevó a no expresar sino el segundo término de la comparación.

> La poesía clásica, por eso mismo tan clara, pero también tan monótona, los expresa a los dos. V. Hugo y Flaubert los unen en una sola metáfora compleja. Mallarmé de nuevo los separa y no deja ver sino la segunda imagen... Parece que, habiendo sido ya expresadas todas las cosas de la vida, miles y miles de veces, al poeta no le queda más que mostrarlas con el dedo murmurando, para acompañar su gesto, algunas palabras, y eso hizo Mallarmé. Más aún: a veces parece que se habla a sí mismo, con palabras ligadas por simple yuxtaposición, en apariencia sin lógica ni cemento, y en verdad en tales instantes la elipsis lo embriaga del todo.

Champolión descifró jeroglíficos con ayuda de una inscripción bilingüe. Mallarmé ha borrado esa otra lengua banal que corre bajo la primera y que serviría para explicarla. Escribe sin clisés; como quien dice: con palabras fraguadas *ad hoc* para cada caso. Después de él, la poesía aprovechó la lección y aprendió a dosificar lo desconocido y lo conocido. El genio de la escritura acaso consiste en conocer esta proporción sin saber que se la conoce.

Gourmont sobre Thibaudet: "Su libro es menos una exégesis que una suma de medios exegéticos." Y dice que así debe ser y no lo que hizo el pobre de Teodor de Wysewa con la mejor voluntad del mundo (¿no será parecido a Wysewa lo de Soula?). Y Gourmont duda de cómo Thibaudet construye el final de "Quelconque une solitude": Palabras escogidas, pero de espantosa indocilidad sintáctica. Este aparente desorden no es más que un orden demasiado personal. Como filólogo, se formó una idea en la fuerza evocadora de las palabras desnudas y desasidas de partículas, fuera de la red sintáctica. Además, la manía tipográfica (que también la tuvo un poco Villiers). No hay que explicar tanto un pensamiento que quiere ser hermético. El pensamiento a un lado y la expresión al otro: aquél resulta banal, ésta nonada. Helena, verdadera y real, se desvanece cuando Fausto le toca el hombro. Prefiere el encanto verbal y el sueño...

Sus palabras son sólidas, claras, casi siempre aceptadas; viven por sí mismas como las células del cuerpo y, viviendo individualmente, viven socialmente en cuanto se las junta en poemas y se las une en estrofas... Tiemblan de creación eléctrica y secreta. Verhaeren, *Impresions*, 3ª serie.—Contra la desesperante "indocilidad sintáctica" que dice Gourmont (1887).

A menudo he pensado, leyendo *Pages*, en esos espejos colocados uno frente a otro y que, al término de su avenida de luces, repercuten sin duda la misma imagen, pero cuán diferente en cada uno de sus tabiques de transparencia. Lo mismo las frases en profundidad de Mallarmé. Cada una refleja el dato único, idea o sentimiento, del conjunto, pero diversamente, y concentrándolo, o como chupándolo hacia un foco último en el fondo. Verhaeren, *Impressions, id.*

—¡Cuántas veces —confesó un día a Mauclair— he resuelto ponerme a escribir los libros que tengo en la cabeza, contentándome con una forma francesa común y corriente, con una aproximación elocuente y expresiva, con los ritmos y la sintaxis de uso habitual, y ofreciéndome a mí mismo sacudir este yugo!... Pero, a la hora de empezar, sentía que no me era posible, que no tiene uno derecho de mal emplear así la lengua escrita, y otra vez me ponía yo a estudiar lo que semejante lengua exige de nosotros.

El *Gil Blas* de 4 de marzo de 1914 daba cuenta de la venta de un Ronsard encuadernado en cuero rojo, con un autógrafo de Mallarmé:

A UNE VOYAGEUSE

Quand au dining-car dîne Alice.
Qu'elle penche son front têtu
Sur ce petit livre vêtu
Tout de rouge cardinalice.

El doctor Bonniot lo acogió entre los *Vers de circonstance* (página 135), pero resulta que es de Jean Pellerin.

En el *Mercure de France*, por febrero de 1901, se recibió de Praga una carta en que un tal Eugène Pigeau, dizque amigo de Mallarmé en los días tétricos de Besançon, enviaba un pretendido soneto inédito del poeta. *Le Miroir*: "Comme atten-

tatoire et sacrilège lacune." La gente de la redacción anduvo con cautela y la mistificación no pudo pasar.

Léon Treich cuenta en su *Almanaque* (8 de marzo de 1924) que se proyectaba para julio de aquel año la inauguración de una placa conmemorativa en la casa de Mallarmé, en Tournon. Allí compuso Mallarmé sus versos más gustados. Allí nació su primogénita. Allí tuvo la revelación de su Obra Soñada. Ignoro si llegó a cumplirse el propósito.

Invitado por Édouard Dujardin para formar parte de la Sociedad Mallarmé, Maurice Barrès le escribió:

> Le agradezco que haya pensado en mí. Mi tardanza revela mi embarazo. Para mí Mallarmé y su obra son una rareza preciosa, cuya fecundidad no percibo. Yo creo que no estaríamos de acuerdo, y que el fervor de ustedes me dejaría siempre atrás.

La Dernière Mode, revista quincenal, que había desaparecido ya de la Biblioteca Nacional de París allá por 1877 y que Georges Vicaire en su *Manual de l'amateur de livres au* XIXe *siècle* confiesa no haber visto nunca (de esta revista llegaron a salir ocho números). Gourmont ha estudiado el trabajo de Mallarmé en esta revista en la 2ª serie de sus *Promenades.* Mallarmé la redactó íntegramente, del 6 de septiembre al 20 de diciembre de 1874, bajo el curioso seudónimo de "Marasquin") ["Marguerite de Ponty" e "Ix"].

Allí transcribe descripciones de vestidos y recetas de cocina o de medicina casera —y hasta anuncios de tabaco o anuncios del ferrocarril— que son verdaderos poemas en prosa de Mallarmé. Yo suelo aplicar con resultados excelentes la "receta Mallarmé" del jarabe contra la tos. En las cubiertas hay "Consejos sobre la educación" en que recomienda el *Diario* de Josephine Sazerac de Limagne como lectura "para los años que siguen a la primera comunión".

En esta revista, dio muestras de un conocimiento culinario —como ya lo había hecho en una célebre sesión del Colegio Rollin— con las recetas del fantástico *Gombofévis* o del criollo *Moulongtani.*

Hay ya edición de un erudito yanqui o inglés.

Mallarmé traducido al francés:

Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850,* París, Flammarion, 1926, 8º, 392 páginas.
Página 135:

> *Un Ennui, désolé par des cruels espoirs*
> *Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!*

estas 15 palabras son traducidas, poniéndolas en "claro" o "fácil", por 105 palabras.

El poeta sabe que la palabra es como un proyectil que tiene más penetración mientras mayor rapidez.

Jules Lemaître, *Les Contemporains,* traduce el soneto a la muerte de Edgar Poe.

Elipsis, ablativo absoluto, sintaxis en compendio.

Página 141: *Victorieusement fui le suicide* . . . : parangón con Heredia: Antonio y Cleopatra concentrado "como un mundo en una perla", dice . . . Antonio, huyendo del desastre naval de Actium, donde pudo ahogarse en glorioso suicidio, ha ido, Sol de Oriente para siempre hundido en el Horizonte, a unirse en la embrujada Cleopatra, cuya, entre la noche, cabeza de emperatriz mira, contempla, pensando en la sangre derramada como vuelo fúnebre sobre aquel océano, tumba de su gloria y (según creemos) de su cuerpo. También puede ser una puesta de sol sobre el mar seguida de un claro de luna, y otras cosas más.

De la Obra Soñada sólo dejó "trozos pequeños, como granos de radio".

Página 144: traducción *Éventail,* bastante mediana.

Y la obra de Camille Soula.

Surgi de la croupe et du bond: un florero sin flor.

Tout Orgueil . . . los dos sonetos pintan en lenguaje parnasiano el 1º, y el 2º en mallarmeano, la misma consola de mármol.

Recordar que no debe quererse traducir muy exactamente un criptograma; que él mismo admitía que se dieran varias ex-

plicaciones según el lector; que la vida del poema está en ser siempre un enigma potencial.

A. Thérive, *Le français langue morte.*

Mallarmé acabe en *impasse*, pero los que le siguen derivan a objetos precisos: el estilo de la antiprosa o poesía pura, cuyo precursor desconocido es Raymond de la Taillàde en *Métamorphose des Fontaines*. Y más bien se realiza en el verso libre, aunque esto choque al ortodoxo Royère. Tiene raíz clásica.

X. MALLARMÉ A DISTANCIA DE MEDIO SIGLO

I

A RAÍZ de la muerte de Mallarmé, algunos de sus admiradores creyeron servir mejor a la posteridad del poeta negándose a admitir que fuera un poeta oscuro y difícil. A este fin, esgrimieron los más ingeniosos argumentos, para concluir que Mallarmé era tan claro como pudieron serlo Hugo o Goethe, o al menos, Hegel o Pascal. Así Viélé-Griffin, Rémy de Gourmont o Camille Mauclair.[1]

Medio siglo más tarde, la crítica genuina confiesa las oscuridades de Mallarmé, y las considera elemento esencial de su poética. El propio Rémy de Gourmont ya había acabado por reconocerlo: "Yo no creo que sirva de nada —decía—, ni estética ni intelectualmente, el analizar muy de cerca un lenguaje que ha querido de propósito ser hermético." [2]

Esta actitud mucho más sincera conduce a mejores resultados, pero también se presta a nuevos desvíos. El asombroso número de intentos seudocríticos o semicríticos aparecidos en los últimos años prueba la dificultad de la exégesis. Prueba también que Mallarmé está todavía vivo. Aún no hemos acabado con él. Aún excita nuestra imaginación y todos creemos tener algo que decir sobre su poesía. Hasta para interpretar el mismo texto, se proponen las opiniones más divergentes cumpliéndose así aquella observación de Góngora en carta a un detractor anónimo (Lope), donde declaraba más o menos que las cosas muy diáfanas se quedan muertas en el papel, mientras las oraculares siguen alentando con vida fecunda en el ánimo de los lectores.[3] El verso

[1] Viélé-Griffin, "Le rôle de Stéphane Mallarmé", *L'Ermitage*, marzo de 1898, página 175. Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 3ª serie, París, Mercure de France, 1909, p. 79. C. Mauclair, *Princes de l'esprit*, París, Ollendorf, 1921; en "L'esthétique de Stéphane Mallarmé", *L'Art en silence*, París, Ollendorff, 1901, pp. 72 y *ss.* Mauclair ahonda más en el espíritu del poeta.

[2] Gourmont, *Promenades littéraires*, 5ª serie, p. 255.

[3] A. Paz y Melia, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, 2ª serie,

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

es, para unos, una evocación de la batalla de Accio; y para otros, el conflicto íntimo del poeta tentado por el suicidio.[4] No de otro modo la estrofa final del soneto de Góngora: "Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido" es, para unos, una alusión a la inmortalidad que da la imprenta, y para otros, una alusión a la caída de Ícaro.[5] En todo caso, quienes ven en el mencionado poema de Mallarmé la evocación de la batalla de Accio encuentran aquí un campo propicio para comparar las cualidades encontradas del Simbolismo y del Parnasismo, con referencia al conocido soneto de Heredia sobre Antonio y Cleopatra:

Tout deux ils regardaient de la haute terrasse . . .

La superabundancia de las pretendidas exégesis mallarmeanas, en que hay mucho desdeñable, dificulta el averiguar a dónde nos ha traído este medio siglo de pesquisas.

Tras la inesperada muerte del poeta en 1898, sus amigos y admiradores se apresuraron a pagar tributo a su memoria. Luego, durante diez o doce años, todos parecen haberse olvidado de Mallarmé. *La tombe aime tout de suite le silence,* dijo él mismo en los funerales de Paul Verlaine.

Al fin, en 1912, aparece la excelente obra de Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé,*[6] que inaugura una nueva etapa. Se disipa la leyenda que escondía la verdadera imagen de Mallarmé. Thibaudet aplica a su autor los mismos métodos que se han aplicado a los demás poetas franceses. Esta obra, en varios aspectos, no ha sido todavía superada.

Apenas me atrevo a decir que mi ensayo de adolescencia "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé"[7]

Madrid, 1902, p. 297: "Carta de un amigo de don Luis de Góngora, y respuesta de éste." (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 381, copia del siglo XVII, no siempre legible.) Se admite que esta carta está dirigida a Lope de Vega.

[4] A. Poizat, *Le symbolisme,* París, Renaissance du Livre, 1919, p. 88. Camille Soula, *La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé: Le symbolisme de la chevelure,* París, Champion, 1926, p. 24. Soula escribe en su prefacio: "Estoy cansado de oír las inepcias que se han dicho a propósito de la oscuridad de Mallarmé."

[5] M. Menéndez y Pelayo, *Ideas estéticas,* V, 1903, p. 197.

[6] Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé,* París, Gallimard, 1912.

[7] A. Reyes, *Cuestiones estéticas,* París, Ollendorff, 1910, pp. 143-146.

data de 1909, y que la crítica ulterior no ha rectificado uno solo de mis puntos de vista. Pero, naturalmente, estamos todavía muy lejos del anhelado día en que se conozcan entre sí y se armonicen las producciones de dos mundos lejanos y de dos lenguas diferentes. Thibaudet nunca supo que un oscuro joven mexicano se le había adelantado. Paul Valéry —lo digo con alegría y sin orgullo— tuvo ya noticia de mis empeños, gracias a nuestra amistad personal.

Thibaudet no pretendía escribir una biografía de Mallarmé. Antes nos remite a la de Léautaud y Van Bever en sus *Poètes d'aujord'hui.* En verdad la biografía mallarmeana sólo se ha desarrollado en época reciente. Pierre-Jean Jouve escribe todavía: "Il n'y a pas d'histoire de Stéphane Mallarmé sinon celle de ces oeuvres." [8] Esta frase, lanzada en la celebración del aniversario del poeta, y que encantaría a Croce y a los estilistas extremos, es verdad en mucho. Aunque sería absurdo negar, por otra parte, que ciertas circunstancias de la vida de Mallarmé ayuden a entender su obra. Thibaudet, por desgracia, no contaba todavvía con textos suficientes, los cuales sólo han entrado en el dominio público a partir de 1920.

Poco antes de morir, Mallarmé había dado instrucciones a su esposa y a su hija respecto a sus papeles inéditos: con excepción de los manuscritos completos, como el *Coup de Des* y la *Hérodiade*, el poeta deseaba que se quemara todo lo demás. Los herederos de Mallarmé tuvieron el valor de cumplir esta voluntad, al menos en parte. Pasaron los años, Geneviève Mallarmé vino a ser Mme Edmond Bonniot. Las *Poésies complètes* y el *Coup de Dés* fueron publicados por Gallimard. El doctor Bonniot se sentía dividido entre sus deberes de yerno de Mallarmé y su deseo de publicar la obra inédita del poeta. Sólo logró vencer sus escrúpulos tras de haber enviudado. En 1920, por fin, aparecieron los *Vers de circonstance* que, aparte de su encanto propio, trajeron mucha luz sobre el conjunto de la obra mallarmeana. Charles Chassé mantiene, por ejemplo, que el único ataque lógico a la fortaleza de Mallarmé consiste en proceder de los poemas más fáciles a los más difí-

[8] P.-J. Jouve, "La langue de Mallarmé", *Stéphane Mallarmé, essais et témoignages,* Neuchâtel, à la Braconnière, 1942, p. 28.

ciles, y declara que el verdadero punto de partida está en los *Vers de circonstance.*[9] A propósito de esta cuestión, yo publiqué hace años las siguientes observaciones, todavía inéditas en español:

> Thibaudet cree encontrar en estos versos de la mano izquierda a cierto Mallarmé potencial —*señor latente que no pudo llegar a ser,* como el poeta decía de Hamlet—, cierto Mallarmé abundante, suelto y fácil, que el otro Mallarmé, el riguroso maestro que conocemos, logró aherrojar y sofocar, sólo permitiéndole manifestarse en las ocasiones de poco momento. No lo creo así.
>
> Creo firmemente, como Thibaudet lo explica, que gran parte del atractivo que Banville tenía a ojos de Mallarmé se debe a que éste vislumbra en Banville todo un paraíso perdido de lirismo alegre y optimista, un abundante coto para el cazador de rimas fáciles. El fenómeno es perfectamente explicable por la atracción entre contrarios, y tiene una corroboración expresa que Thibaudet pudo haber citado: la actitud de Mallarmé ante François Coppée. En la carta escrita en Aviñón, 20 de abril de 1868, para agradecer el volumen *Intimités,* de Coppée, el joven poeta, a horcajadas ya en su Pegaso, suspira por la seguridad y fijeza del suelo, que a otros es dable pisar con plena confianza, pero que él ha dejado ya para siempre. "Llegado a la horrible visión de la obra pura —exclama—, casi he perdido la razón y el sentido de las palabras más familiares." Y más adelante, preocupado siempre con su Obra Soñada: "Yo daría las vísperas magníficas del Sueño y todo su oro virgen por una sola cuarteta, destinada a una tumba o a un bombón, que fuera una cuarteta bien lograda *(réussi).*"
>
> Todo esto es verdad. Pero de esto no hay derecho a concluir, como Thibaudet lo pretende, que los versos de ocasión de Mallarmé, los versos que él mismo había de escribir más tarde —saciando aquel oscuro deseo y a guisa de desahogo lírico— a un bombón, a un falderillo, a un jarro de agua, nos descubran a un Mallarmé "banvillizador" y abundante, especie de "Ponchon del azur", que jugueteara con coplillas improvisadas sin trabajo. No: los versos de ocasión de Mallarmé, aunque en otra afinación distinta, ¡siguen siendo obra del Mallarmé difícil, quintaesenciado, que hemos conocido siempre! Cada estrofita busca el picante de una palabra rara o de una acrobacia exquisita de la sintaxis. Aun la concepción misma de los asuntos —naturalezas muertas en miniatura— escapa al reino de la poesía fácil y nada tiene de común con lo que hoy llamamos epigrama, aunque lo sea en el sentido griego. Estamos ante una geometría de enigmas. Nada cae aquí por su propio peso; todo ha sido cuidadosamente buscado y escogido por

[9] Ch. Chassé, "Lueurs sur Mallarmé", en *Renaissance,* 1º de abril de 1946.

el poeta. Las rimas nunca son las rimas del objeto abandonado a sí mismo. No es la gravitación universal la que enciende estos pequeños astros: es, ahora y siempre, la gravitación Mallarmé. Cada una de estas miniaturas puede ser muestra de la estética mallarmeana. Por el estudio de ellas debiera comenzar el que se inicie metódicamente en Mallarmé *(¿Habrá leído Chassé mi página? A mí me parece indudable).* Aquí, sin la emoción del grande asunto —que necesariamente perturba un poco el análisis—, se nos dan ya, en pequeño, pero más al descubierto si cabe, todos los hilos de los grandes tapices y todo el arte de tejerlos característica del poeta. Los versos de ocasión son la célula —Mallarmé, visto al microscopio.[10]

Perdónese esta divagación, que parecía oportuna, y sigamos contando la historia de cómo fueron saliendo a luz los inéditos de Mallarmé.

II

Tras los *Vers de circonstance* vinieron otros importantes textos de Mallarmé, hasta entonces inéditos: *Igitur ou la Folie d'Elbehnon,* desde luego, sobre la cual decía Paul Claudel: "Es un drama, el más bello, el más conmovedor que haya producido el siglo xx." [11] El amor exagera: el *Igitur* es una larva poética, cuyo valor está en ser larva, pues Mallarmé era maestro consumado en el arte de sorprender esos primeros latidos con que amanece el pensar poético. A continuación, apareció uno de los primeros poemas de Mallarmé: la *Ouverture ancienne d'Hérodiade,* y además, los *Contes indiens* "revisados" o "rehechos por Mallarmé", útiles para estudiar el estilo del poeta y cuya fuente nos ha revelado C. Cuénot.[12] Faltan, en la enumeración anterior, algunas curiosidades infantiles: "L'Ange Gardien", "Cantate pour la première communion au Lycée de Sens" y "L'Enfant prodigue".[13]

[10] A. Reyes, "A propos des Vers de circonstance de Mallarmé", *Les Nouvelles Littéraires,* París, 10 de diciembre de 1932.

[11] P. Claudel, *Positions et propositions,* París, Gallimard, 1928, p. 201.

[12] S. Mallarmé, "Ouverture", *Nouvelle Revue Française,* 1º de noviembre de 1926, *Contes indiens,* París, Carteret, 1927. C. Cuénot, *Mercure de France,* 25 de noviembre de 1938. Ver además: J. Scherer, "Notes sur les *Contes indiens* de Mallarmé", *Mercure de France,* 1º de abril de 1938, p. 102.

[13] Los tres primeros, en *Le Manuscrit autographé,* mayo-junio de 1924; el cuarto, en la *Revue de France,* 1930, I, p. 74.

Otros eruditos han colaborado en este rescate del Mallarmé perdido. M. Auriant salvó en 1933 dos poemas tempranos, que habían aparecido en un periódico de Dieppe.[14] El mismo año, B. A. Rhodes publicó algunos extractos de *La Dernière Mode*, de que Gourmont nos había hecho conocer ciertas páginas. *La Dernière Mode* es aquella deliciosa revista para las damas que Mallarmé, usando graciosos seudónimos, escribía casi de cabo a rabo y que se sostuvo por ocho meses.[15] Mme Noulet Carner, que vivía hasta hace pocos años entre nosotros, ha llamado la atención sobre otro texto más interesante aún: *Hérésies artistiques. L'Art pour tous.*[16] En este alegre fragmento juvenil, Mallarmé resume así sus intransigentes doctrinas:

> Ainsi les premiers venus entrent de plain pied dans un chef-d'oeuvre, et depuis qu'il y a des poëtes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée —des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal—; et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appres à lire!
>
> Ô fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus!

Pero sin duda el acontecimiento más trascendente de estos últimos años, en la campaña para restaurar a Mallarmé, es la publicación de su obra completa. El valor de este volumen, que reúne toda la poesía y la prosa de Mallarmé, es todavía realzado por las notas críticas, variantes, bibliografía, etcétera, al cuidado de H. Mondor y de nuestro llorado amigo G. Jean-Aubry, todo ello indispensable para quien estudie a Mallarmé.[17]

La publicación de la correspondencia, no menos que la de

[14] M. Auriant, "Sur de vers retrouvés de Stéphane Mallarmé", *Nouvelle Revue Française*, 1º de mayo de 1933, p. 836.

[15] S. M., *La Dernière Mode*, with an introduction by S. A. Rhodes, New York, Publication of the Institute of French Studies Inc., 1933. Consúltese: J. Crépet, "Stéphane Mallarmé, chroniqueur de Modes", en *Le Figaro*, 9 de febrero de 1933. R. de Gourmont, "Le *Dernière Mode* de Stéphane Mallarmé", *Promenades Littéraires*, 2ª serie.

[16] E. Noulet, *L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, París, Droz, 1940, página 37.

[17] *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, 1 654 páginas.

los textos literarios, ha sido también objeto de singulares desvelos. En 1923, Jean Monval publicaba las cartas de Mallarmé a François Coppée [18] y André Thérive las cartas dirigidas al poeta Aubanel.[19] Al año siguiente, nuevas cartas de Mallarmé a Mistral. Por su parte, el doctor Bonniot dio a la prensa un facsímil de la carta a lápiz en que Mallarmé trazó su autobiografía, para la obra de Verlaine, *Hommes d'aujourd'hui.*[20,21] Un par de fragmentos darán idea del valor de estas cartas:

> J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon oeuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voute où centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, contre de moi-même, où je me tiens comme une airagné sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté. (A Aubanel, 28 de julio de 1866.)

> Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le peché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. (A Coppée, 28 de abril de 1868.)

Henri Mondor, que ha consagrado a nuestro poeta muchos años de afortunados esfuerzos y ha reunido una colección importante —dejando de paso sin objeto las notas que yo venía juntando en silencio con la esperanza de organizarlas algún día—, ha publicado recientemente un volumen con extractos de la correspondencia de Mallarmé.[22] Todos estos extractos se refieren a temas literarios, y algunos aparecen aquí por vez primera. Entre otras cosas, tienen singular interés los pa-

[18] *Revue de Deux Mondes,* 1º de octubre de 1923, pp. 659-675.

[19] *Revue Universelle,* 1º de noviembre de 1923, pp. 289-306. Ver también: Gabriel Faure, *Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral, précédées de "Mallarmé a Tournon",* París, Maison du Livre, 1924.

[20] Ch. Chassé, *Mercure de France,* 15 de abril y 1º de mayo de 1924. El bibliófilo M. Cauquet proporcionó una "Lettre inedite... à Paul Verlaine au lendemain de la publication des *Poètes maudits*", *Les Nouvelles Littéraires,* 13 de octubre de 1923, p. 3, col. 2ª.

[21] "Autobiographie: Lettre à Verlaine", París, A. Messin, 1924.

[22] *Propos sur la poèsie de Stéphane Mallarmé, recueillis et présentées* par Henri Mondor, Mónaco, Édit. du Rocher, 1945.

sajes de las cartas dirigidas a Henri Cazalis (Jean Lahor) que fue muchos años el corresponsal más asiduo de Mallarmé.[23]

Debemos también a Mondor la publicación de la correspondencia entre Mallarmé y Verlaine, excelente historia de la relación entre ambos poetas.[24] Y tengo entendido que Mondor prepara la correspondencia entre Mallarmé y Claudel. G. Jean-Aubry, finalmente, ha recogido no menos de cincuenta y cuatro cartas de Mallarmé al autor de los *Cuentos crueles*.[25]

En cuanto a los estudios biográficos, abrieron la senda, naturalmente, los amigos personales de Mallarmé, que podían echar mano de sus propios recuerdos y los documentos recogidos de viva voz. Entre otros muchos, puede recordarse a Henri de Régnier, a Léopold Dauphin, a Robert de Montesquiou, a George Moore, a Francis Viélé-Griffin y a Gustave Kahn.[26]

Algunos, como Camille Mauclair han traspuesto en figura novelesca algunos rasgos de Mallarmé.[27] Muchos han escrito sus impresiones y recuerdos sobre los famosos "martes" en casa de Mallarmé, rue de Rome. Además del propio Mauclair, recuérdese al doctor E. Bonniot.[28] Hay instantáneas sobre las conversaciones de Mallarmé en un centenar de libros, que me dispenso de mencionar aquí. Pero es lástima que nadie haya procurado dar una coherencia a todo este material y reunirlo metódicamente. Soy el primero en reconocer que la tarea es ya imposible, una vez desaparecidos los contempo-

[23] Estas cartas fueron dadas antes a la estampa en el *Catalogue d'autographes et d'éditions originales d'auteurs modernes composant la bibliothèque de Jean Lahor*, Giraud-Badin, 1935. Los pasajes sobresalientes han encontrado su sitio en la obra de Mondor, *Vie de Mallarmé*, París, Gallimard, 1941-1942.

[24] *L'Amitié de Verlaine et de Mallarmé*, París, Gallimard, 1940.

[25] *Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé*, París, Mercure de France, 1942.

[26] Regnier, *Figures et caractères*, París, Mercure de France, 1901; *Nos rencontres*, París, Mercure de France, 1931, etcétera. L. Dauphin, *Regards en arrière*. Béziers, *L'Hérault*, 21 de febrero y 6, 13 y 27 de marzo de 1912. Montesquiou, *Dyptique de Flandre, Tryptique de France*, París, Chiberre, 1921. G. Moore, *Nouvelles Littéraires*, 13 de octubre de 1923, y en sus libros *Confessions of a Young man*, 1888, y *Avowals*. Viélé-Griffin, *Mercure de France*, 170 (1924), página 22. Kahn, *Silhouettes littéraires*, París, Edit. Montaigne, 1925.

[27] *Le soleil des morts*, París, Ollendorff, 1916, obra firmada en 1897.

[28] Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935. Bonniot, *Les Mardis de Mallarmé*, Les Marges, enero de 1936.

ráneos del Maestro. Las notas que vengo reuniendo desde hace varios lustros nunca pasarán de unas *Analecta* desordenadas, y por eso no me he decidido a imprimirlas. Entre los estudios más recomendables sobre la vida de Mallarmé, cuentan las notas de Charles Chassé sobre "Mallarmé universitaire", relativas a la cátedra de inglés que el poeta desempeñaba, y los libros de Jean Royère y de Hubert Fabureau.[29] Yo no he llegado a recoger en volumen algunas páginas biográficas de mi libro en preparación *Culto a Mallarmé.*[30]

Kurt Wais fue el primero que intentó situar a Mallarmé en su ambiente artístico y en las circunstancias de su existencia. Aprovecha todo el material del que hasta entonces se disponía, críticas, reminiscencias, cartas, etcétera, y aunque muestra una exagerada inclinación a buscar en la obra de Mallarmé referencia a detalles de su vida, no puede negarse que su esfuerzo fue un paso importante en el buen camino.[31]

III

En verdad, el vasto acervo documental legado por Henri Mondor y la organización que ha sabido darle determinaron ya una nueva era —la era contemporánea— en los trabajos mallarmeanos. Su biografía, de Mallarmé, dentro de la relatividad humana, puede considerarse como definitiva. Además, su *Vie de Mallarmé,* ya citada, nos proporciona un útil comentario sobre la obra del poeta, y con ayuda de cartas, a veces inéditas, trae nuevas luces a la interpretación de los textos.

El autor nos hace ver la infancia de Mallarmé, el círculo de sus primeros amigos, sus comienzos literarios. De ahí lo seguimos a Londres con la blonda Marie Gerhardt, que pronto sería su esposa. A continuación, asistimos a los comienzos de su carrera como profesor, que se resuelven prácticamente

[29] Chassé, "Mallarmé universitaire", *Mercure de France,* 1º de octubre de 1912, pp. 499 y *ss.* Royère, *Mallarmé,* París, Messein, 1931. Fabureau, *Stéphane Mallarmé: Son oeuvre,* París, Nouvelle Revue Critique, 1933.

[30] Parcialmente publicado en la revista *Sur,* Buenos Aires, núm. 9, julio de 1934, pp. 114-151, y núm. 26, noviembre de 1936, pp. 43-52.

[31] K. Wais, *Mallarmé, ein Dichter des Jahrhundertendes,* Munich, Beck, 1938.

en los sucesivos destierros de Tournon, Besançon, Avignon. Vuelve a París en 1871, pero sólo diez años más tarde comienza verdaderamente a ser conocido. Mondor nos muestra la modestia y la suprema dignidad de Mallarmé en sus relaciones con la sociedad artística de su tiempo, y nos lleva a la intimidad de sus pocos y escogidos amigos. La impresión que al fin recogemos es la de haber presenciado la vida de un idealista que persigue sus sueños en la soledad y en el insomnio. Hacia el fin de su vida, cuando ya se siente venir el rumor de la fama, Mallarmé detiene su retiro y, en aquel ambiente melancólico, circulan las imágenes de la cantante Méry Laurent, amiga del poeta, de su esposa y de su hija que lo acompañan en su casita de Valvins. Muchos críticos han entendido que Méry Laurent era amante de Mallarmé, y el jactancioso George Moore, pagado de su mocedad y de su cabellera rubia, asegura que no quiso adueñarse de ella por consideración al "pobre señor". Mondor, aunque no lanza una sentencia definitiva, ha publicado una carta que parece desmentir la fábula de estos pretendidos amores.[32] Por último, sobreviene repentinamente la muerte del poeta, en 1898, desgracia que afectó a muchos como una pérdida personal.

Mondor, sin incurrir en especulaciones caprichosas y siempre con crítico rigor, nos hace acompañar la carrera del poeta a través de sus periodos de impotencia hasta la formulación de su Obra Soñada. Las cartas que dirigía a Aubanel y Cazalis nos permiten medir el alcance de sus ambiciones:

> Tres poemas en verso —dice Mallarmé— cuya obertura viene a ser la *Herodíade*... y cuatro *poemas* en prosa, sobre la concepción espiritual de la Nada..." "Se trata de representar en lo posible, el Universo... Mi obra no es ya un mito. Un volumen de Cuentos, soñado. Un volumen de Poesía, entrevisto y ya cantado entre dientes. Un volumen de Crítica, sea lo que ayer se llamó el Universo, considerado desde el punto de vista estrictamente literario.[33]

[32] Mondor, *Mallarmé plus intime*, París, Gallimard, 1944, p. 247.

[33] A. Cazalis, 14 de mayo de 1867; Mondor, *Propos sur la Poésie*, p. 76. Al mismo, 18 de julio de 1868, *ibid.*, p. 83. Al mismo, 3 de marzo de 1871, *ibid.*, página 93.

En la carta autobiográfica a Verlaine, Mallarmé insiste sobre sus proyectos:

Siempre soñé y procuré otra cosa, con una paciencia de alquimista, presto a sacrificarle toda vanidad y toda satisfacción, como antaño se quemaban los muebles y las vigas del techo para alimentar el fuego de la Magna Obra. ¿Qué es? Difícil decirlo: un libro, sencillamente, en varios tomos... La explicación órfica de la Tierra, único deber del poeta, y juego literario por excelencia.[34]

Finalmente, en las *Divagations*, se nos habla del "himno, armonía y gozo, como puro conjunto agrupado en tal circunstancia fulgurante, y relaciones entre todo ello".[35]

Es, en verdad, exasperante, el que sepamos tan poco de un proyecto que Mallarmé acarició durante treinta años. René Ghil pretende haber alcanzado algunas vislumbres en charlas con Mallarmé:

La Obra, al parecer —nos dice—, debería constar de veinte volúmenes. Cuatro sobre las proposiciones generatrices de la serie deberían, estrictamente enlazados unos con otros, representar algo como el foco radiante de su pensamiento. Y cada uno de estos cuatro volúmenes desprendería de sí otros cuatro que serían su directa derivación. El conjunto integraría una filosofía del Mundo. Ahora bien [en 1887], sólo me reveló la idea de uno solo de estos libros temáticos, que desarrollaría este principio: "Si yo no fuera, nada sería." [36]

A continuación, Ghil nos da algunos detalles sobre el formato de los libros. El plegado mismo del papel había de desempeñar una función expresiva para el pensamiento del poeta; y así, al pasar la página intonsa, el lector percibiría el sentido exotérico, en tanto que el sentido esotérico sólo se revelaría una vez cortada la página.[37] Tal vez de aquí proceden las observaciones de Anatole France respecto al enigma mallarmeano.[38]

En todo caso, es seguro que, cuando escribió su página

[34] Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 662.
[35] "Le livre, instrument spirituel", *Oeuvres complètes*, p. 378.
[36] *Les Dates et les Oeuvres*, 3ª ed., París, Crès, 1923.
[37] *Ibid.*, p. 235.
[38] *La vie littéraire*, París, Calmann-Lévy, 1888, II, p. 173.

autobiográfica para Verlaine, ya Mallarmé no confiaba en desarrollar cabalmente todos sus planes, pero sí esperaba llegar a la publicación de algún fragmento o muestra. ¿Qué sitio ocuparían en este fragmento obras como *Igitur* y el *Coup de Dés?* Muchos críticos están convencidos de que una u otra de estas obras, o quizá las dos, formaban parte de la Obra Soñada. Así Claude Roulet, el más reciente exegeta del *Coup de Dés.*[39] Pero Fabureau da otra explicación que tampoco parece descabellada:

> Al componer el *Igitur*, Mallarmé es optimista, está cierto de que la Obra va a nacer espontáneamente, por una suerte de milagro. Pero, tras toda una vida gastada en infructuosos tanteos, el orgullo de *Igitur* iba a deshacerse en un abandono definitivo. Es la catástrofe, tal como la describe metafóricamente *Un Coup de Dés*...[40]

Mondor se abstiene de comprometer una opinión al respecto, pero, al final de su libro, incluye la carta patética que Mallarmé escribió en vísperas de su muerte, la cual nos deja bajo la impresión de que el poeta murió sin ver siquiera las primeras luces de su sueño:

> Quemadlo todo, en consecuencia. Aquí no hay herencia literaria. No lo sometáis siquiera a la apreciación de nadie; rehusad más bien toda intromisión curiosa o amistosa. Decid que todo es incomprensible, lo cual por lo demás es cierto, y vosotras, mis pobres postradas, únicos seres en el mundo capaces de respetar hasta este punto una vida de artista sincero, convenceos de que hubiera sido muy bello...

Así pues, la *Vie* de Mondor da los fundamentos para toda investigación mallarmeana. Por lo pronto, ha aparecido ya un curioso libro del doctor Jean Fretet que usa de estos documentos para mostrar que el poeta era un caso psicopático.[41] A este fin, el autor moviliza todos los argumentos posibles: depresiones periódicas de Mallarmé, narcisismo, frigidez, y aun sintaxis tortuosas. Sin duda es siempre más fácil probar

[39] *Elucidation du poème de Mallarmé: "Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard"*, Neuchâtel, Aux Ides et Calendes, 1943.
[40] M. Fabureau, *Stéphane Mallarmé: son oeuvre*, p. 87.
[41] *L'Aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, París, Jarrin, 1946.

la perturbación que la salud mental de un poeta. Pero el diagnóstico, aunque a veces con escasa base, resulta impresionante. Daniel Moruet, al parecer, lo aceptaría; él que ha llegado a decir: "Sin duda podría escribirse sobre la obra de Mallarmé un estudio ilustrado por las enseñanzas de la patología mental." [42] Y, entre los escritores de ayer, lo mismo parece haber pensado Catulle Mendès y Jules Lemaître.

La crítica conviene generalmente en dividir la obra de Mallarmé en tres periodos, al menos como medida práctica. Esta división no es tan arbitraria como lo asegura el profesor Turquet-Milnes.[43] Pues las cartas nos revelan que la determinación del poeta tuvo no pequeña parte en su evolución literaria. El primer periodo abarca los primeros poemas en que se siente la franca influencia de Baudelaire; el segundo, al que pertenece *Hérodiade* y *L'Après-midi d'un Faune,* se caracteriza por el anhelo consciente de desarrollar un nuevo lenguaje poético; el tercero revela una condensación creciente que lleva al *Coup de Dés.*

[*c. 1946*]

[42] *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* núm. 39 (1927), p. 620.

[43] Introducción a Arthur Ellis, *Stéphane Mallarmé in English verse,* London, J. Cape, 1927, p. 60.

Segunda Parte

TEMPLO DE MALLARMÉ

I. LANGUIDEZ

SIEMPRE que contemplo sus retratos, vuelve a mí la imagen de aquel primer paseo en Choisy-le-Roi, cuando Mallarmé contó a Catulle Mendès sus años de fatigas en Londres. En medio de las ásperas luchas, Mallarmé se sintió poco a poco invadido por un extraño mal, que acaso comenzó por ser una mera nostalgia, que tal vez él mismo acarició como dolorcillo gustoso, y que al fin se adueñó de su voluntad, privándole por completo de toda energía para el trabajo literario y para cualquier tarea de aplicación intelectual. Esta enfermedad consistía en una languidez, en un desfallecimiento delicado (el "monstruo delicado" de Baudelaire), en una impresión de tenuidad y delgadez que, en las letras españolas, podemos llamar con nombre glorioso: el mal del Licenciado Vidriera.

Mallarmé, que dominó del todo su mal por lo que se refiere a la capacidad de trabajo, parece que quedó para siempre como untado de languidez. Lo que de él nos cuentan, me ayuda a representármelo así. Así lo veo, a través de la filigrana de humo que hizo Whistler con su retrato. Hace muchos años sentí que su obra me daba una impresión de concavidad, de vitalidad exhausta, de arrepentimiento ante los choques del yo con el no yo.

Su manera misma de apoderarse de algunas imágenes, más que un ataque hacia la realidad, parece una fuga. Recorta los objetos por su contorno de no existencia, más que por su contenido positivo ("De voir *en l'air que ce feu troue*"), o "maneja" las nociones de inanidad e inexistencia con la facilidad con que lo haría un fantasma ("Avec ce seul objet don le Néant s'honore"). He aquí la "ardua evitación de realidades" y el "ciclista de circo que corre por entre las botellas sin tocarlas", de que habla Ortega y Gasset: "Una vez que Mallarmé se encuentra ante el horrendo trance de decir: 'Yo, Mallarmé', como en un acta notarial, prefiere evitarse

a sí mismo, y dice: '*El señor a quien mis amigos tienen la costumbre de llamar por mi nombre.*' "

Mallarmé parece que huye siempre, después de alargar la mano asustadiza al nenúfar blanco. El azul del cielo le da náuseas: quiere esconderse, quiere envolverse en brumas, padece una agorafobia cósmica, se siente naufragado entre el mediodía de la realidad, o como precioso pez de aguas profundas, escapa hacia adentro de sí mismo, esparciendo en su redor una defensiva atmósfera de temblores eléctricos. Fuma para poner un poco de bruma entre el yo y la realidad. Y todavía, para escapar, prefiere sentir que resbala, que roza apenas: por donde el famoso esquife de Valvins, tangente al río, viene a ser una consecuencia exterior —necesaria, inevitable— de su sensibilidad escurridiza.

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie . . .

Y su devoto Royère declara: "Su poesía es menos una exaltación de la vida que una fuga hacia una posesión que desborda la sustancia misma de la vida."

Gloria —la suya— sin rumor. Belleza casi sin tufo humano. "Había preservado su obra de la vida —dice Gide—; ésta fluía en torno a él como corre un río en torno al batel que ha echado el ancla; *il n'était jamais entrainé* . . ." Y en efecto, quien ha leído sus cartas sabe con qué angustiosa frecuencia vuelven a su pluma las confesiones de desfallecimiento físico. Ya se queja del calor, ya del frío, y da la impresión de un acero completamente destemplado entre el choque de temperaturas mal calculadas para su resistencia. La gotita de sangre diaria se le acaba con la menor excitación, y se queda exhausto varias horas, días, y hasta meses. Una postración intermitente caracteriza su juventud. Poco a poco, se diría que aprende a aprovechar esta flojedad de la liga terrestre, para evadirse de la realidad de tiempo en tiempo y sin que nadie se percate. En suma, aprende a aprovecharse poéticamente de su languidez. Él dice (aunque declara que todavía le cuesta trabajo en la fecha de estas palabras, carta a Aubanel de 3 de enero de 1866): "Me es tan difícil aislarme de la vida

para poder experimentar sin esfuerzo, las impresiones extraterrestres y necesariamente armoniosas que quiero dar, que tengo que estar siempre estudiándome con una prudencia que raya en manía."

Un poco después, ha conquistado ya su técnica (las dos cartas a Aubanel, de 1866, son lecciones de entusiasmo). Lo cual no quiere decir que la dolencia desaparezca, sino que ella se ha enredado ya fuertemente al tronco del trabajo, con la hermosa voracidad de la yedra.

Pero ¿qué mayor prueba de esta languidez, de esta ausencia, que estas palabras con que Mallarmé anuncia a Mistral el nacimiento de su hija?:

> No sé si le he dicho que soy padre de una linda criatura: Hace ya un mes que dura nuestra semana de Navidad. *Esta alegría no me ha vivificado. Estoy en una cruel posición: las cosas de la vida me aparecen demasiado vagamente para que yo sea capaz de amarlas, y yo no creo vivir sino cuando estoy haciendo versos.*

Imaginemos el escándalo moral con que recibiría estas palabras el vate de Provenza. Sin duda le contestó prodigándole consejos, entre literarios e higiénicos: la paternidad, el aire, el cielo, el río, la madre naturaleza ... Un año después, Mallarmé se siente inclinado a tranquilizarlo; le asegura que ha vencido la melancolía, que su hija ya anda sola, que la influencia del Ródano, aconsejada por Mistral, ha sido benéfica, y que ya no escribe un poema donde no se sienta correr un ensueño acuático.

"Pero si no mostraba con ostentación su vida y su persona —dice Mauclair— tampoco la ocultaba. Se las podía estudiar . . ." Esta lejanía de la realidad, esta languidez lo explica todo: nunca irá en busca del mundo para conquistarlo; pero tampoco se defenderá del mundo cuando el mundo, más tarde, venga en busca suya, los días martes de la Rue de Rome. Ha anulado el problema de todo combate con el ambiente exterior.

No tengo fuerza para copiar más; entre el calor y las moscas me siento muy desdichado, y garcias si logro pasar el día durmiendo. (A Aubanel, Tournon 25 de julio de 1864, enviándole unos versos.)

Anda demasiado mal mi cabeza para que pueda yo decirle más; y si no me sintiera lleno de gozo con la idea de ver a usted, también me figuraría que el sol me ha secado el corazón. Ustedes, entre todos, me resucitarán, ¿verdad? Evito toda efusión porque, si empiezo a describirle mi afecto, tendré para muchas páginas y, verdaderamente, no tengo fuerzas para ir más lejos. (*Id.*, 3 de agosto de 1864, anunciando su viaje a Aviñón, donde espera conocer a Mistral.)

Heme aquí otra vez en mi destierro, *menos triste* desde luego; porque vuelvo a ver a mi mujer tras larga ausencia, y porque, además, esperamos a ese bebé que, según tú auguras, me hará *renacer*. (*Id.*, 1864.)

Sólo se le ocurren cosas poéticas, no de esas que se llaman vitales. Cuando aconseja a su amigo Aubanel que, si su mujer lo resiste, ella misma amamante a su hijo, he aquí cómo razona: "Sí, porque, dulce y hermosa como es, ¡desarrollará tantas seducciones ingenuas e irreveladas cuando tenga su criatura al seno!" (*Id.*, mayo de 1865.) Y este otro precioso ejemplo: de su amigo Des Essarts, que se ausenta, dice: "Me aflige: era la única aparición en mi soledad."

Cuántas páginas, para mí que sólo escribo en octavillas, y a quien las cartas fatigan, vaciándome a veces al punto de no dejarme ya trabajar.

Una atroz neuralgia ha azotado mis sienes y torcido mis nervios y mis dientes durante todos los minutos matinales y nocturnos de mi semana. En las raras horas de tregua, me echaba yo como maniático perdido sobre mi poema, sin querer vivir para nada más, a pesar de mi fatiga... No te escribo hoy, porque toda distracción, aun la más bella, me es odiosa, y necesito la más silenciosa soledad del alma y un *olvido desconocido* para oír cantar dentro de mí ciertas notas misteriosas. (*Id.*, 7 de diciembre de 1865.)

Donde se ve que ya aprende, al menos, a utilizar su escasez de energía.

Tardé en contestarte porque apenas estoy de vuelta y mi pensamiento tiembla todavía con incoherencia senil, incapaz de juntar dos palabras, tal ha sido el frío del viaje. Sin embargo ¡espantoso suplicio!, tuve que llenar más de cuarenta sobres de felicitaciones de año nuevo, agazapado junto a la llama de la chimenea... La muerte de mi pobre abuelo me ha hecho perder el rico filón de mis ensueños, pero espero recobrarlo. (*Id.*, 31 de diciembre de 1865.)

Estoy muy fatigado de mi viaje triste y oficial, y tengo que reposar junto al fuego... La precedente mudanza de casa, ¡tan brusca!, me había sacado de mis ensueños, y no lograba volver al trabajo. (*Id.*, 3 de enero de 1866.)

Una palabra, porque estoy muy fatigado de trabajar, y las plumas nocturnas que me arranco por la mañana para escribir mis poemas no han vuelto a crecer todavía por la tarde. (*Id.*, 23 de junio de 1866.)

Mi viaje tiene por fin estrechar tu mano, a la vez que voy a ver a M. B.... y a consultarlo sobre mi pecho. Sufro mucho desde hace algún tiempo, y de un modo inquietante para los que me quieren, y sobre todo para mi Obra, que estoy bosquejando toda en estos días y que, si vivo, puede ser magnífica... Acaso no tenga yo más enfermedad que la transición de mi edad, acompañada de un exceso (que, sin embargo, este verano no fue inaudito) de trabajo... Si mi mal sólo anda en los comienzos, quisiera arrancar hasta los gérmenes. ¡Puedo hacer cosas tan bellas! Sueños sin duda, pero soñados dentro de mí, hechos de mí, y que han de desarrollarse en la vida o en la muerte... (*Id.*, 8 de agosto de 1866.)

Tu amistad yo creo que me castiga por lo pronto que nos separamos, pues mi espíritu se niega a todo esfuerzo hacia su lucidez anterior, y yo me resigno sobre un diván, entre montones de libros que escruto y ojeo sin el valor de terminarlos. Verdad es que son libros de ciencia y filosofía, y que yo, por mí, quisiera *gozar* de cada nueva noción sin tener que aprenderla.

Aquí viene el silencio de un año, en Besançon. Tiempo durante el cual ni siquiera pudo enviar una letra. Y después:

Estuve a punto de escribirte cuando tu duelo familiar, en el cual he participado como es natural, pero en ese momento me puse más enfermo. He pasado los más tristes años de mi vida minado por un mal que no entiendo, y esforzándome para trabajar en los poemas comenzados, con estéril desesperación; y cuando cansado ya de luchar abandonaba la tarea, ya juzgarás tú si tendría yo el valor de empuñar esta pluma perjura para escribir una carta (Besançon, 7 de octubre de 1867.)

En esta misma carta anuncia lleno de alegría su traslado a Aviñón, y espera que entre el sol y su amigo lo resuciten, y salven así de la muerte algunas obras que sufren ya de sentirse medio ahogadas en el futuro.

La carta de Besançon dirigida a François Coppée (5 de diciembre de 1866) está llena de la angustia de vivir en este mundo, de tener que frotarse con las realidades; es decir: viajar, instalarse en una nueva casa, oír el toque de los clarines en la calle.

He aquí extractos de cartas a Coppée, desde Aviñón:

> ...su libro...ha reanimado en mí el verso divino que una espantosa dolencia tiene cautivo desde hace mucho tiempo... no sé si lo volveré a ver, ya repuesto y acordado al tono de las cosas, pero pase lo que pase y aun cuando triunfara la triste insania... (20 de abril de 1868, agradeciéndole *Intimités.*)
>
> Yo he estado muy enfermo este invierno, sin una hora de sueño; lo que me ha privado de la tinta espiritual suficiente... Me siento extenuado en cuanto se enciende la lámpara de la noche, ¡oh irrisión! (Carta a Paul Verlaine, a la publicación de los *Poemas malditos*, lunes 11 de abril de 1884.)
>
> ...He tardado en contestar a usted, porque el torpor del caro septiembre se extiende sobre mis siestas —simplemente... No puedo entregarme a un esfuerzo supremo, sino enteramente solo y en mi rincón... Una cuarteta, enfermo como estoy y anonadado de deberes, me desvía por quince días del áspero sendero que, mentalmente, voy trepando. (Carta a Édouard Dujardin, Valvins, 10 de septiembre de 1885, excusándose de no poder enviarle colaboración ninguna para una revista.)

II. ELIPSIS DE DIOS

[Las correcciones de Mallarmé a sus versos]

JEAN ROYÈRE señala el proceso creciente de complejidad e ironía en la obra del poeta, y acaba por descubrirlo dentro de un mismo poema, revelado en las correcciones o sucesivas variantes. Da como ejemplos algunos pasajes del "Guignon" y del "Placet futile". El poeta quisiera la obra absoluta. Puesto que tiene que limitarse, lo hace con esa manera de cortesía intelectual que, provisionalmente sin duda, llamamos aquí ironía. Y de ahí que sus versos sean todos, en cierta manera, Versos de Circunstancias (estatuas —decía Mockel— que marcan los lugares del monumento ausente), y parezcan reducirse, caricaturescamente, al tipo del Álbum o de los Ocios Postales, según llamaba el mismo Mallarmé a esos juguetillos de ocasión que compuso y que son todos encantadores.

Sin excepción, el proceso de las correcciones va de lo simple a lo complejo (¡como en la Evolución de Spencer!); de lo abstracto a lo concreto (¡como en el Positivismo de Comte!); de lo lógico a lo figurado, de lo discursivo a lo poemático, como en el anhelo de todos los artistas.

No se ha dado aún bastante atención a la conducta que siguieron los versos de Mallarmé antes de cuajar definitivamente en el cristal donde él los fijó, "puesto ya el pie en el estribo". En poeta tan ejemplar ¡no haber sentido la obligación de hacer un estudio metódico de las variantes!

Algo he encontrado en Edmund Gosse (*French Profils*, Londres, 1905), sobre retoques hechos de puño y letra del autor en "Les Fenêtres", pero la noticia es rápida y el comentario ligero.

Otro poco he leído en la *Historia* de René Lalou. Entre las cartas de Mallarmé a Aubanel publicadas por André Thérive (*Revue Universelle*, 1º de noviembre de 1923), aparecen dos versiones sucesivas del "Don du Poème" que ofrecen interés

tanto mayor cuanto que nos muestran a Mallarmé crecer en pureza mallarmeana ante las amonestaciones de su amigo, que le recomendaba mayor claridad.

He aquí otros ejemplos, para tentar la curiosidad de algún investigador futuro.

En *Le Parnasse Contémporain* (París, Lemerre, 1866, páginas 161-170) aparecen las siguientes variantes que hago seguir inmediatamente del texto definitivo:

LES FENÊTRES

Le moribond, parfois, redresse son vieux dos
Le moribond sournois y redresse un vieux dos

Vautré dans le bonheur, où tous ses appétits
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits

D'où l'on tourne le dos à la vie, et, béni
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni

Est-il moyen, mon Dieu qui voyez l'amertume
Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume

LE SONNEUR

Un angelus par brins de lavande et de thym
Un angelus parmi la lavande et le thym

El soneto irregular "Angoisse" se dirigía antes "à celle qui est tranquille". Y el "Renouveau" era antes "Vere Novo", y acababa así:

Cependant l'Azur rit sur la haie en éveil
Où les oiseaux en fleur gazouillent au soleil

Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil
De tant l'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.

L'AZUR

A travers le désert stérile des Douleurs.
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je la sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords attirant,

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords attérrant,

Il roule par la brume, indolent, et traverse
Ta peureuse agonie ainsi qu'un glaive sûr;

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;

Les Fleurs

Mon Dieu, tu détachas les grands calices pour
Jadis tu détachas les grands calices pour

Notre Père, hosannah du jardin de nos limbes!
Et finisse l'écho par les mystiques soirs.

Notre Dame, hosannah du jardin de nos limbes!
Et finisse l'écho par les célestes soirs.

O Père, qui créas, en ton sein juste et fort
O Mère, qui créas en ton sein juste et fort,

"Soupir" y "Brise Marine" no tienen variantes. Son cristales logrados. "Aumône" antes se llamó: "A un pauvre". Copio todo el principio de la antigua versión, llena de variantes:

Prend le sac, Mendiant! Longtemps tu cajolas
—Ce vice te manquait— le songe d'être avare?
N'enfouis pas ton or pour qu'il te sonne un glas.

Évoque de l'Enfer un péché plus bizarre.
Tu peux ensanglanter les sales horizons
Par une aile de Rêve, ô mauvaise fanfare.

Au treillis apaisant les barreaux de prisions,
Sur l'azur enfantin d'une chair éclaircie
Le tabac grimpe avec des sveltes feuillaisons,

Y la versión definitiva:

Prends ce sac, Mendiant! tu me le cajolas
Sénile nourrisson d'une tétine avare
Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.

Tire du métal cher quelque péché bizarre
Et vaste comme nous, les poings pleins, le baisons
Souffles— y qu'il se torde! une ardente fanfare.

Église avec l'encens que toutes ces maisons
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie
Le tabac sans parler roule les oraisons.

Después, la antigua versión trae estas variantes:

Et quand tu sors, vieux dieux, grelottant sous les toiles
Et quand tu sors, vieux dieux, grelottant sous tes toiles

Et tu jures avoir le gosier plein d'étoiles!
Et tu jures avoir au gosier les étoiles!

Tu peux même, partout répandre ce trésor,
Mettre une plume noire a ton feutre; à complies
Offrir un cierge au Saint en qui tu crois encor.

Faute de supputer l'éclat de ton trésor
Tu peux du moins t'orner d'une plume, à complies
Servir un cierge au saint en qui tu crois encor.

Que le diable aie ton corps si tu crèves de faim,
Je hais l'aumône utile et veux que tu m'oublies

Et surtout, ne va pas, drôle, acheter du pain!

La terre s'ouvre vieille à qui crève de faim.
Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies

Et surtout, ne va pas, frère, acheter du pain.

Es delicioso ver girar las palabras en busca de su gravitación definitiva. Y el lenguaje es cosa tan enigmática que todo montón, toda sarta de palabras dice algo y dice otra cosa. Yo creo sentir, leyendo los versos en sus dos estados sucesivos, una transformación parecida a la del objeto de barro sometido a la cocción.

Pero donde más se percibe el toque del maestro es en la

supresión de la palabra "Dios" o sus equivalentes "Padre" o "Padre nuestro", que unas veces se cambian en "Yo" ("Les Fenêtres"), otras en "Tú" ("Les Fleurs"), otras en "Madre" o "Nuestra señora" ("Les Fleurs" también). Porque el principio femenino es desde luego, más poético, y porque la invocación femenina suena menos a frase hecha. Nótese la supresión correspondiente del "Infierno" y del "diablo" ("Aumône"), esta última muy necesaria, porque "qui le diable aie ton corps" evoca inmediatamente la exclamación vulgar: "Que le diable t'emporte!", la cual, en la conciencia del lector, viene a ocupar el sitio de la frase que realmente ha escrito el poeta.

El objeto de estos retoques ha sido huir de una vulgaridad, de una frase coloquial, y llenar el hueco con algo efectivo. No usarás el nombre de Dios en vano. Hay el Dios que todos adoramos, y hay el dios vulgar de los modismos, que muy bien puede ser el diablo. En este segundo caso, deshacer la alusión resulta una obra divina.

Otro caso más: del mismo horror a la expresión directa que le hace llamar *Herodía* a Salomé.

También se preciaba Mallarmé de haber suprimido la luna, de sus nuevos versos al menos, porque en los primeros: "la lune s'attristait" . . .

—Hoy he matado la luna —afirmó una vez. Y como en ese preciso momento la luna asomara por sobre los techos, añadió con un suspiro—: ¡Y es lástima, porque era muy bella!

¿No sintió Leopoldo Lugones un cansancio, un hartazgo poético semejante cuando se decidió a volcarle encima a la luna todas sus reservas de metáforas lunares, y acabar de una vez con esa obsesión? En el *Lunario sentimental* —libro que es un caso de catarsis poética— Lugones ajusta para siempre sus cuentas con la luna.

¡Y aquel bueno de Coppée que se iba con las manos en la cabeza gritando: "¡Ay, ay, pobre razón humana!", cada vez que Mallarmé se quejaba de la luna! * Ella perturbaba como

* "Estoy muy contento. Sólo me queda un cuidado —escribe Mallarmé, zumbón, a su querido Coppée, que vive en Bellevue— pero ese cuidado me devora; es el que me causa, por todas partes, la luna, cuyo valor exacto no concibo. Uno de estos días hemos de arreglarlo . . ."

un azar inesperado la arquitectura de las constelaciones —decía Mallarmé. Y, cansado de tener que arrastrarla como peso muerto en la conciencia, la injuriaba, la llamaba despectivamente "ese queso", o se daba a soñar en una humanidad más sabia, capaz de disolver la luna por medios químicos. Y sólo se detenía en sus visiones destructoras ante el temor de que se perdieran con la luna los ritmos de las mareas, que ésos sí son gratos al espíritu. ¿Qué no hubiese dicho aquel buen Coppée, si llega a percatarse de que Mallarmé no sólo había matado la luna, sino que, en uno de sus pases sintácticos, había logrado realizar la elipsis de Dios?

El fenómeno no había escapado a la penetración de Verhaeren, quien —aludiendo al método estricto que preside a la obra de Mallarmé, método que se descubre en las sucesivas correcciones de sus versos y que, en mi sentir, hace de él un poeta clásico— advierte: "La palabra *Dios* ha sido suprimida y reemplazada, sea por una invocación a la naturaleza, sea por una plegaria poética. En tal o cual verso, el *Yo* reina en su lugar. El orden, pues, preside; el orden y la razón, una razón a la vez filosófica, estética y matemática." Casi me felicito de no haber conocido antes este artículo, que a lo mejor me hubiera quitado el gusto de escribir las presentes páginas. Trátase de un artículo sobre el libro *Le Manuscrit*, poesías de Mallarmé en una edición de 40 ejemplares hecha por la *Revue Indépendante*, con un *ex-libris* de Félicien Rops en que las cuerdas de una lira se pierden en el infinito. Este artículo apareció en *Art Moderne*, revista bruselense dirigida por Verhaeren, el 30 de octubre de 1887. En él se reproduce el soneto "Le Pitre châtié", en que Verhaeren ve "una psicología de existencia, una moral". "El poemita, dice Verhaeren, con sus perspectivas en escorzo violento, sus imágenes multiplicadas en los espejos de una galería de salas poligonales, con su significación siempre más allá de la literalidad, inquietó mucho", y llovieron cartas con consultas y demanda de aclaraciones. El 20 de noviembre del propio año, Verhaeren publicó, sin firma, una "Respuesta Mallarmeana" que venía a ser una explicación del poema. Cuando, después, Mallarmé estuvo en Bruselas, se manifestó conforme con la exégesis, salvo una incidental reflexión.

Apéndice

1. Las correcciones a que se refiere Edmund Gosse, en "Les Fenêtres":

antes: *Que dore la main chaste de l'Infini*
después: *Que dore le matin chaste de l'Infini*

Habría que verlo, pero tiene traza de simple errata de imprenta corregida. Después, habla Gosse de un "mon exotique soin" que quedó en "mon unique soin", y concluye que Mallarmé buscaba un efecto musical más que un efecto lógico.

2. Las variantes que señala J. Royère:

Le Guignon

antes: *Un vent mêlé de cendre effarait leurs bannières*
Où passé le divin gonflement de la mer
Et creusait autour d'eux de sanglantes ornières.

después: *Un noir vent sur leur marche éployé pour bannières*
La flagellait de froid tel jusque dans la chair,
Qu'il y creusait aussi d'irritables ornières.

antes: *S'ils sont vaincus, c'est par un Ange très puissant*
Qui rougit l'horizon des éclairs de son glaive;
L'orgueil fait éclater leur coeur reconnaissant.

después: *Leur défaite, c'est par un ange très puissant*
Debout à l'horizon dans le nu de son glaive;
Une pourpre se caille au sein reconnaissant.

antes: *S'ils vont, il grimpe en croupe et se fait voyageur,*
Puis, le torrent franchi, les plonge en une mare
Et fait un fou crotté du superbe nageur.

después: *Amants, il saute en croupe à trois, le partageur!*
Puis le torrent franchi, vous plonge en une mare
Et laisse un bloc boueux du blanc cuople nageur.

Placet

antes: *J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse, l'Hébé*
Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres;
Mais je suis un poète, un peu moins qu'un abbé,
Et n'ai point, jusqu'ici, figuré sur le Sèvres.

Placet futile

después: *Princesse! à jalouser le destin d'une Hébé*
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Royère olvida este verso de "Le Guignon":

antes: *La Mort fut un baiser sur ces fronts taciturnes*
después: *O Mort le seul baiser aux bouches taciturnes.*

La primera versión del "Placet futile" traía una referencia a Boucher no muy atinada.

3. El "Don du Poème" comienza por llamarse "Le Jour". Los versos que traen variante dicen así, en la primera versión:

Pâle, à l'aile saignante et noire, deplumée,
Par le verre enrichi de grands parfums et d'or,
Par les carreaux battus, hélas! mornes encor
L'aurore s'acharna sur ma lampe angélique
Palmes! et quand elle a délaissé sa relique
La solitude bleue et stérile a gémi.
O la berceuse avec sa fille et l'innocence
De vos pieds froids, endors une triste naissance...

Selon le doigt fané presseras-tu le sein
Par où coule en blancheur sybilline la femme
Pour des lèvres que l'air de vierge azur affame?

En la segunda versión, se llama "Poème nocturne", y trae estos versos con variantes:

Noire, à l'aile saignant et pâle, deplumée,

Palmes! et quand elle a montré cette relique
A ce père rêvant un sourire ennemi
La solitude bleue et stérile a gémi
..... accueille une triste naissance,

Los demás versos son ya los de la edición definitiva. Obsérvense los tres estados sucesivos del segundo verso del poema.

4. En su *Historia de la literatura francesa contemporánea*, Lalou recuerda las dos versiones del "Victorieusement":

Une millième fois avec ardeur s'apprête
Mon solitaire amour à vaincre le tombeau

y el "desarrollo en profundidad" de lo último:

O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

5. [Y las del soneto que comienza "Ses purs ongles"]:

antes: *Insolite vaisseau d'inanité sonore.*
después: *Aboli bibelot d'inanité sonore.*

III. LA "OBRA SOÑADA"

La filosofía estética de Mallarmé es un platonismo mezclado de wagnerismo, sobre el vehículo ocasional que le presta el idealismo germánico de Fichte, Schelling y, sobre todo, Hegel. De la influencia del idealismo germánico en aquella literatura francesa ya había dado una curiosa muestra Villiers de l'Isle-Adam en su *Claire Lenoir*. En cuanto a la influencia de Wagner sobre Mallarmé responden la *Revue Wagnerienne* de Dujardin y los Conciertos Lamoureux, como es bien sabido. Esta revista despertó también cierta curiosidad respecto a la filosofía idealista de la época. Examinemos separadamente las dos influencias, la filosofía y la música, sin que esperemos de ellas más que el estímulo inicial, ni pretendamos convertir a Mallarmé en un técnico de ésta o de aquélla.

1. *Filosofía*. Toda la metafísica de Mallarmé se reduce a esta frase de Flaubert: "En alguna parte debe de haber figuras primordiales de que los cuerpos no son más que imágenes." Platonismo puro. Flaubert ha dejado en su correspondencia torrentes de ideas que no hallaron cauce en sus novelas. Mallarmé solía repetir: "No es creíble que, ante lo Absoluto, seamos los señores que parecemos ser todos los días." Sustituyamos, en la proposición de Flaubert, la palabra "imágenes" por "símbolos", y ya estamos en pleno simbolismo poético, en lo que se llama el Simbolismo. De suerte que sólo las ideas existen realmente. Para llegar hasta el hombre, se incorporan en símbolos. Todo lo que palpamos es símbolo, es alusión. El poeta debe, al mencionar o señalar un objeto, hacerlo que desprenda su signifcado recóndito, que proyecte un rayo de luz hacia la idea de que sólo es tosco jeroglifo. Pero no hay que entenderlo en el rudimental sentido alegórico, pues entonces no saldríamos de la trampa de

las apariencias y seguiríamos presos entre las cosas que nos han sido dadas de una manera inmediata como una moneda de vellón.

Pero la tarea de Mallarmé no es la tarea del metafísico, sino la tarea del poeta. Su obra es una estética, y —puesto que, entre todas las artes, la suya es la palabra— su obra será una Gramática, en el concepto más sublime. Su obra no ofrecerá problemas de ideas, cuanto de expresiones. En punto al sistema de ideas, sabemos que se conformaba con el idealismo de sus maestros. Así, entre lo poco que traslucimos de la Obra Soñada, la que no llegó a realizar y que rondaba su mente de día y de noche, sabemos que una de sus partes había de ser la ilustración de esta doctrina: "Si yo no existiera, nada existiría." También Kant, Fichte, Hegel, han dicho de cierta manera que nada sería si no fuera el Hombre. Inútil escarbar más allá. Quienes han pretendido pedir a Mallarmé originalidad metafísica no lo entienden. Tampoco quienes le oyeron hablar hasta la exasperación de la Obra Soñada, cuando se figuran que tal obra había de ser algo como un Tratado Sobre el Universo y, en consecuencia, acusan al poeta de haberse echado encima tareas superiores a su capacidad mental (debieran decir: a su modo de inteligencia), y de pretender alzar un edificio de concepciones universales sin más recursos que un don genial para la Sintaxis. Yo creo entender que la Obra Soñada había de ser una ilustración poética de una filosofía; una como ejemplificación de la doctrina, a través del uso más noble y trascendental del espíritu humano en cuanto éste acierta a expresarse, que lo es en suma la Palabra Poética.

El término "ejemplificación" tampoco es el justo. Habría que decir "verificación" o "realización". Mallarmé —creo yo— trataba, en la Obra Soñada, de poner en práctica la metafísica de las ideas. La filosofía viene a ser aquí como una regla de conducta, y la poesía que soñó Mallarmé vendría a ser entonces como la operación misma de la conducta. La poesía —digamos— es a la filosofía lo que es el acto al precepto. La poesía tiene para Mallarmé una función útil: forma parte de la Creación, y la Creación la necesita. "El deber del poeta —dice en una carta— es la explicación órfica de la

tierra." La poesía es como una rueda metafísica que se apodera de las apariencias o símbolos para devolverlos al seno de la Idea; es una etapa indispensable en el camino desconocido que recorren las cosas, y por algo está entre la tierra y el cielo. Por eso las expresiones de Mallarmé cobran, a veces, el aire de conjuros: el poeta, en busca del nombre secreto de las cosas, parece que a veces las conmueve al nombrarlas. Cuando, en 1884, Léo d'Orfer propuso a varios escritores una definición de la poesía en la revista *La Vogue*, Mallarmé contestó (añado las itálicas):

> La poesía es la expresión, por medio del lenguaje humano traído a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia *(entiéndase: aquellos que están al alcance del hombre)*. Y así, ella dota de autenticidad nuestra morada *(puesto que todo lo refiere a la Idea, única existencia auténtica)*, y constituye la sola tarea espiritual.

La poesía representa la sola tarea espiritual, es decir: la única verdadera. Éste nos convence, si no lo hubiéramos presentido ya, de que Mallarmé no es un creyente en una determinada religión. Sediento de absoluto, es espíritu de contextura religiosa; pero la poesía hace para él las veces de plegaria, y el término de su oración pára en el plano de la filosofía, en el rellano de la escalera que llamamos ideas, sin pretender continuar el ascenso al otro piso, como nuestro Salvador Díaz Mirón cuando exclama:

> ...Dios sobre todo,
> y sobre todo lo demás la Idea.

Concibe, pues, la poesía, como un proceso religioso, y hasta pide para ella un ceremonial, una suerte de misa pública. Pero se detiene un momento antes de llegar a Dios, cuyo nombre mismo prefiere ir suprimiendo en sus versos (según se aprecia en los sucesivos retoques o en las sucesivas publicaciones), con una honradez tan filosófica como artística. (Artística, por huir de las frases hechas, del "¡Dios mío!" en todas sus formas.) No era, pues, en el sentido habitual, un creyente. Mallarmé, al fin y a la postre, respiraba la atmós-

fera de Renan, y ya se ha dicho que quienes probaron el loto de Renan se olvidaron de muchas cosas... Pero Mallarmé se muestra poseído del sentimiento de la divinidad en todo lo creado; y el hombre mismo, cuando crea poesía, le parece un demiurgo o divinidad secundaria a las órdenes de la Otra.

Esta convicción necesita apoyarse en una entidad humana superior a la individual o accidental. Y de aquí la poesía como fruto colectivo o de multitud. De aquí la Misa o Ceremonial Poético ante el pueblo, donde el coreuta se limita a sugerir motivos de meditación universal y propios a todos los hombres: ritmos esenciales que permitan a los átomos humanos aglutinarse en un prototipo del Hombre. (Así lo explicó, más o menos, a algún poeta de su tiempo.)

2. *Música.* La influencia de la música se manifiesta, sobre todo, como lo ha explicado Paul Valéry para definir el Simbolismo, en esta divisa: la poesía debe reivindicar su tesoro, que está todo él en la música. No se trata de hacer lindos ruidos, aliteraciones, onomatopeyas con las palabras, no. Se trata de la música de las nociones, que sólo pueden legítimamente alcanzarse mediante las palabras y que andan vertidas en la música propiamente dicha en estado de irritante fluidez. La música, en el sentido corriente, no es más que una pauta o un estímulo para la labor del poeta. Es sugestivo pensar en los sistemas de ideas, de cuando en cuando apoyados en palabras y trenzados de líneas rectas y curvas con una geometría aventurera, que Mallarmé, escondido en su asiento de los Conciertos Lamoureux, iba trazando en aquellos misteriosos papelitos tan celosamente sustraídos a la curiosidad de todos. Pero el dios de la música sabía ya que tenía en él un ladrón, un nuevo Prometeo, y que en cada uno de aquellos papelitos secretos este Prometeo se llevaba una chispa de su fuego sagrado. Y no lo dejó coronar la hazaña.

Otra preocupación que acabó por integrarse en aquel sistema y que llegó a ser una de las dominantes de la Obra Soñada es el aprovechamiento de todas las artes, fundidas en una mediante el calor de la música. Ya se sabe que esta preocupación es el fundamento de la estética wagneriana o que así solemos llamar. La Ópera de Mallarmé —forma definitiva

del Ceremonial Poético ante el pueblo— participa del concierto, la danza, la recitación, la misa. Síntoma de los ritmos eternos, impresa digital de la gran armonía creadora, la música mantendría en suspensión, como un agua de espíritu, todos los demás elementos del espectáculo.

Y aquí una serie de seductoras simbolizaciones, cada una circunscrita en la otra: la música domina la danza; la danza no es más que la estatua sometida al pulso de la música; la danzante es una metáfora del vuelo, y dibuja una escritura legible, descifrable, según los motivos mentales que va sugiriendo la palabra del oficiante o coreuta. El decorado es una emanación de la metáfora danzante y debe cambiar con las órdenes que de ella recibe, como cambiaban las luces de color de la "Serpentina" en el Edén: tal es la lección que Mallarmé extraía del ballet artístico. El oficiante, el recitador, el portador de la omnipotente Palabra, a cuyo imperio se produce todo el espectáculo, es el Hombre, un solitario Hamlet, "señor latente" siempre en lucha para llegar a ser el Hombre Absoluto, prisionero dentro de su alma. El público se funde en él, por simpatía con las meditaciones que expresa. Todos colaboran para provocar la aparición del Dios, como los coros arrebatados de la antigua Grecia engendraban al Dióniso. Y el espectáculo se convierte en algo como el ritual público de una inmensa y terrestre Religión de Estado.

Estaciones, México, primavera de 1956, núm. 1.

IV. EXÉGESIS FÁCIL DE MALLARMÉ

...labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique.

De una carta de MALLARMÉ.

SIN ayuda de hipótesis, ninguna realidad se entrega. Partir a un poeta en etapas es tan falso como verdadero. Más que una estricta realidad cronológica, las etapas de Mallarmé —como sucede siempre— son aspectos simultáneos, aunque los deletreamos uno tras otro. Sin embargo, es cierto que, en la poesía de Mallarmé, los varios aspectos parecen gradualmente irse subordinando a un aspecto predominante: ley de toda nebulosa conforme se acerca a la organización de un sistema solar. Quiere esto decir que hay un cambio y un camino andado, si bien sea en el mismo sentido.

I. Antes de Londres, en Londres y al regreso (1860-1864), dominan la fórmula parnasiana (siempre respetada, en suma, puesto que el verso le parece una unidad sagrada) y la influencia de Baudelaire (todo lo satánico y lo directamente carnal de los primeros poemas): *Le Guignon, Les Fleurs, Les Fenêtres, Angoisse, Soupir, Apparition,* lo que leyó a Mendès y a Villiers de l'Isle-Adam en Choisy-le-Roi.

II. En Provenza y en llegando a París (1864-1873), evoluciona, pero sin abandonar ninguna conquista. *L'Azur, Don du Poème,* aún saben al vino de Baudelaire. La *Brise Marine* es una nueva *Invitation au voyage,* sin que falte el "canto de los marineros" del *Paysage éxotique,* notas ambas baudelerianas. Gourmont asegura que Baudelaire leyó los primeros versos de Mallarmé y se inquietó un poco, "porque a ningún poeta le agrada dejar tras de sí un hermano o un hijo". Producen su inevitable efecto las dosis de Keats y de Swinburne absorbidas en Londres. Asoma la obsesión de Banville, del Banville dramático sobre todo, el de *Diane au bois,* que ya

anuncia al "Fauno". Aquí, pues, *Après midi d'un faune, Hérodiade* (aún baudeleriana y —dice Lalou— transición entre la *Salambô* de Flaubert y los "Narcisos" de Gide y de Valéry), y también la *Sainte,* según creo, que nos da una especie del más apurado Mallarmé; tal vez *Le Pitre chatié*; el *Toast funèbre* a la muerte de Gautier (1873), que viene a ser un primer ensayo hacia el *Tombeau d'Edgar Poe* (1877). Aquí *La Dernière Mode, Gazette du Monde et de la Famille* (1874-1875), una traducción de la *Mariana* de Tennyson; * las primeras versiones de Poe (y el *Plan,* breve nota desenterrada en *La Nouvelle Revue Française,* 1º de enero de 1929). Aquí, sobre todo, *Igitur ou la Folie d'Elbehnon,* y la patética crisis en que ya nos hemos ocupado y nos ocuparemos después: la concepción de la Obra Pura u Obra Soñada.

III. Después, en París y en Valvins (1873-1898), la contemplación de la Obra Soñada sólo le permite ya hacer versos a título de ejercicios y muestras —teórico que ensaya las leyes presentidas, mandarín, mago, etcétera. Aquí los entretenimientos eruditos como el *Vathek* (estudio y resurrección de un cuento oriental del siglo XVIII, orden a que también pertenecen, aunque en tono mucho más popular, los *Cuentos indios*), *Les Dieux Antiques,* arreglo de la obra mitológica publicada en inglés por Cox. Pero, principalmente, las *Divagations,* libro de capital importancia en su poética, donde acomoda también la notita *La littérature, doctrine,* publicada en 1929 por *La Nouvelle Revue Française*; los *Sonnets,* la *Prose pour Des Esseintes* y *Un Coup de Dés.* El libro de Huysmans, *À Rebours* (1884) ha difundido el nombre de Mallarmé. El mismo año, *Les poètes maudits,* de Verlaine, quien poco después insiste sobre Mallarmé en *Hommes d'aujourdhui.* Para Huysmans, Mallarmé posee los encantos morbosos de una decadencia. Para Verlaine, el vigor de un renacimiento.

Este breve trazo, que no pretende ser riguroso y sólo está destinado a facilitar el viaje crítico, ayudará a buscar los contornos escurridizos del gran sueño secreto.

IV. La Obra Pura u Obra Soñada. La heroica empresa

* Aparece por primera vez en uno de los últimos números de *La Dernière Mode* —único trabajo firmado en esta revista con el nombre de Mallarmé—, y será reproducida, con correcciones, en uno de los primeros cuadernos del *Mercure de France* (junio de 1890).

poética fue revelada a Mallarmé en Tournon, exactamente en el verano de 1866. En adelante, ya no podrá tener sosiego, el tábano lo acosará hasta el día de su muerte. De cuando en cuando, como para apaciguar el exigente fantasma, le arroja —más o menos labrado ya en la sustancia de las palabras— un pedazo de su ideal confuso —*Igitur*, los *Dados*— o un ejemplo provisional —*Prosa a Des Esseintes*, los *Sonetos*.

Hallamos la primera manifestación del milagro en esta carta a Théodore Aubanel:

> ...En cuanto a mí, he trabajado este verano más que toda mi vida, y puedo añadir que he trabajado para mí toda mi vida. He echado los fundamentos de una obra magnífica. Todo hombre tiene su secreto; muchos mueren sin haberlo encontrado, y no lo encontrarán más porque, muertos, ni ellos ni su secreto existen. Yo he muerto y he resucitado con la llave de pedrerías de mi último cofre espiritual. Ahora me toca abrirlo, alejándome de toda tentación extraña, y su misterio emanará a modo de cielo radioso. Necesito contar con unos veinte años, durante los cuales voy a enclaustrarme en mí mismo, renunciando a toda otra comunicación que no sea la lectura entre amigos. Trabajo en todo a la vez, o más bien quiero decir que todo está tan bien ordenado en mí que ya, a medida que me llega una sensación, se transforma y va por sí sola a acomodarse en tal libro o en tal poema. Cuando un poema esté maduro, se desprenderá por sí mismo. Como ves, imito la ley natural.
>
> Tournon, 16 de julio de 1866.

Mallarmé no contaba entonces más que veinticuatro años y —desde luego se ve— mostraba un tesoro inmenso de candor. Y lo curioso es que, cuando el poeta se descubre a sí mismo, es también cuando se hace sospechoso a la gente del Liceo en que era catedrático y piensa en salir de Tournon. La coincidencia es reveladora. El vulgo siente al poseído, como los perros huelen la vecindad de la muerte. Yo creo que Mallarmé no podía disimular ya su secreto. Era como esos vecinos que han descubierto el oro enterrado en el patio de su casa, y comienzan por hacer confesiones a medias, acompañadas de guiños inquietantes. Aubanel, por lo pronto, se quedó más que preocupado, pensando habérselas con un caso de insolación...

Doce días después, Mallarmé se propone tranquilizarlo,

explicarle en lo posible el enigma. Pero la borrachera del misterio es tan honda, que le pasa lo que al humorista cuando quiere enmendar una burla con otra todavía peor. Mallarmé, en verdad, propone un nuevo enigma, y hasta empieza con un tono zumbón, refocilándose en el desconcierto de su amigo:

> ... No he contado con un minuto para explicarte las palabras enigmáticas de mi carta, y no me gusta ser un logogrifo para amigos de tu calidad, aunque de buena gana empleo este recurso para obligar a otros a que se queden pensando en mí.
>
> (¿Parece que se me había olvidado encender la linterna? Digo, aquella de que en otro tiempo yo solía colgarme.)
>
> He querido sencillamente decirte que acababa yo de establecer el plan de mi obra entera, tras de haber dado con la clave de mí mismo, clave de bóveda o, si lo prefieres, centro —para no discutir metáforas— donde me mantengo como una araña sagrada, sobre los hilos principales que ya han brotado de mi espíritu, y con cuyo auxilio tejeré, *en los puntos de unión*, los maravillosos encajes que yo adivino y que existen ya en el seno de la Belleza ...
>
> ... Que preveo necesitar unos veinte años para los cinco libros que han de integrar la Obra, y que esperaré, sin leer nada a nadie, salvo fragmentos a algunos amigos como tú, y burlándome de la gloria como de una cosa necia y gastada. ¿Qué vale una inmortalidad relativa, a menudo asentada sólo en el espíritu de los imbéciles, al lado del gozo de contemplar la eternidad y disfrutarla, vivo aún, en sí misma?
>
> Te hablaré de todo esto y te mostraré algunos ejemplos de esbozos, si voy a Aviñón ...

Y el 8 de agosto del propio 1866, a la vez que le comunica su próximo viaje a Aviñón para cierta consulta médica, indispensable si es que ha de salvar su Obra —"quiero decir, el conjunto de trabajos literarios que componen la existencia de un soñador, lo que en suma llamamos su Obra"— añade:

> ¿Está claro ahora, querido amigo? ¿Cómo es que no me has entendido? Por lo demás, te contaré los lineamientos generales y tú serás "edificado".

Pero el rápido encuentro con Aubanel parece no haber edificado a éste en grado apreciable, porque, de regreso a Tournon, Mallarmé no vuelve a hablar ya de sus sueños. Auba-

nel, como más tarde Mendès a la lectura de *Igitur*, ha de haberse limitado a confesar que soplaba en torno un viento extraño, tal vez divino, pero cuyo mensaje no acertaba a entender.

Mallarmé se daba cuenta cabal de los peligros que corría. Dos años más tarde, dirigiéndose a François Coppée —cuya amistad es de una conmovedora constancia, así como es conmovedora la generosidad con que cada uno de estos antípodas parece haber entendido al otro—, a François Coppée, cuya poesía es antídoto de la suya, según él mismo lo confiesa, Mallarmé escribe estas palabras verdaderamente patéticas:

> ¡Oh, qué sabio ha sido usted al no querer ver nada sino a través del Verso! En cuanto a mí, hace dos años que he cometido el pecado de enfrentarme con el Sueño en su desnudez ideal, cuando más bien debí haber amontonado entre Él y yo un misterio de olvido y música. Y ahora, llegado a la horrible visión de una Obra Pura, casi he perdido la razón y el sentido de las palabras más familiares.
>
> El volumen de usted *(Intimités)*, tan cuerdo dentro de su marco restringido, ha venido a unirse a las voces que me reprochan mi falta. Y créame que por eso lo he apreciado más. Todo esto, antes de hallarlo aquí, ya me arrebataba: la melodía es aquí una línea tenue, como trazada con tinta china, y cuya aparente fijeza es tanto más encantadora por cuanto resulta de una vibración extremada. Pero ¿para qué decirle lo que usted ha querido hacer? La sola palabra que podría agradarle, si usted no la conociera mejor que yo, sería ésta: que esta serie de poemas está sencillamente *lograda*. Yo daría las vísperas magníficas del Sueño y todo su oro virgen por una cuarteta, destinada a una tumba o a un bombón, que fuera realmente *lograda*.
>
> Adiós, querido amigo. No sé si volveré a verlo algún día, acordado otra vez al tono de las cosas y vuelto en mí; pero, suceda lo que suceda, y aun cuando triunfara la triste insania, siempre conservaré su grata imagen en el fondo de mí mismo. Reitere a nuestros maestros mi culto *eterno* y asegure a nuestros comunes amigos que, en los minutos en que mi cerebro no se maldice, converso con ellos como en tiempos mejores...
>
> *Aviñón, 20 de abril de 1868.*

He aquí planteado el conflicto de que Mallarmé se salvará con un procedimiento —digamos— higiénico: alternando los dos tonos de su poesía. Suponemos que aquel armario ates-

tado de papeletas que la familia destruyó (o que destruyó en buena parte, pues aún hay lugar a sorpresas), obedeciendo en mala hora las disposiciones testamentarias de Mallarmé, contendría el material en proceso de la Obra Soñada. Ello es que, en 1866, habla de "proyectos" o "esbozos"; en 1868 no parece haber avanzado mucho; y en 1870 (cuando la célebre sesión de lectura a Mistral, Villiers y Mendès), es lícito sospechar que sólo leyó fragmentos indecisos, sobre todo si leyó lo que hoy poseemos del *Igitur*. La Obra Soñada sólo podía avanzar lentamente, como un continente que se traslada. Parece que el poeta se hubiera impuesto un objetivo extraño a su verdadero temperamento, y hubiera contraído el compromiso de trabajar con ideas en vez de trabajar con palabras, que era su material verdadero. En suma, la misma acusación que él hizo un día al Degas metido a sonetista. *J'ai de mon rêve épars comme la nudité,* exclama Herodías. Pero ¿sería realmente su Sueño lo que Mallarmé había vislumbrado, o acaso un sueño forjado con visiones ajenas? En todo caso, la tentación metafísica (más ya que poética), como una invasión penetrante y honda, por todas partes lo asalta, sin lograr salir hasta la superficie. Y, entretanto, el ansia puramente artística, la necesidad precisa y casi manual de hacer versos —"una sola cuarteta *lograda*"— devoraba al poeta. Y de aquí, paralelamente a la rumia secreta —cuya sustancia ignoramos en mucha parte o sólo acertamos a conjeturar por vagos atisbos— otra obra que va fluyendo todos los días: los versos para captar pequeñas emociones furtivas, los versos al espejo, al abanico y a la consola, los versos para envolver bomboneras como en papel de plata. Si en el combate nocturno con el Ángel teme el poeta llegar a perder la razón, y casi se despide de sus amigos, de día se le ofrece un subterfugio —último halago a que se prende su voluntad de vivir— aunque sea para "ir tirando", como dice la gente. ¿Y no es curioso pensar que Coppée pudo dar a Mallarmé la idea de sus democráticas *Chansons bas*? La comparación de los respectivos procedimientos sería una buena lección poética.

Al llegar aquí, vuelve a mi mente cierta idea que otras veces me ha solicitado: la semejanza entre ciertas posturas poéticas de Mallarmé —sobre todo, cuando juguetea— y algunos

aspectos de nuestro Siglo de Oro. Góngora —y no es privativo de él en aquel tiempo, donde las victorias del octosílabo le han abierto ya todas las puertas domésticas de la poesía cotidiana— escribe coplas a unas monjas para anunciarles su convalecencia de la sarna:

Ya, señoras de mi vida,
dejando el rascar sabroso,
salgo a misa de sarnoso,
como a misa de parida.

O para enviarles unos menudos y cuartos de ternera:

Con mucha llaneza trata
quien —debiéndolo en escudos—
viene a pagar en menudos
a quien le regala en plata...

Presentado es el menudo,
y de que sabrá mejor
que los que el Padre Prior
trajo de París, no dudo.

O para agradecer una pieza de holanda. ("El lienzo que me habéis dado", etcétera.) Y escribe también un soneto para enviar a la marquesa de Ayamonte unas piedras bezares ("Corona de Ayamonte, honor del día"). ¡Y Góngora ha dejado también poemas crípticos, hijos de la más altiva tortura estética! La comparación acude sola, cuando vemos a Mallarmé entregado a decorar con dísticos la casa de Méry Laurent, divertido con los sobres poéticos de sus cartas, con sus abanicos, sus fotografías, sus pañuelos, sus huevos de Pascua, sus castañas garapiñadas *(marrons glacés)*.*

Y ahora, algo más sobre la Obra Soñada, que en algún artículo anterior se me había quedado en el tintero. Sigo a René Ghil *(Les dates et les oeuvres)*, el esfuerzo más paciente que conozco para orientarse por entre este paisaje de nubes y de nubarrones.

* Me remito, sobre estos extremos, al proemio de mi colección poética *Cortesía* [O.C., t. X, p. 240] y a mi artículo "Las dos *emes*" (Marcial-Mallarmé), en las "Transacciones con Teodoro Malio", *Ancorajes* [O.C., t. XXI, páginas 118-126].

En ninguna parte Mallarmé se explicó claramente, por escrito, a propósito de la Obra Soñada. Hay que fundarse solamente en sus conversaciones. La amenaza de la Obra era tan recurrente que hubo quien se alejara de Mallarmé por no oírla más. Entiendo que así sucedió con Viélé-Griffin.

Aunque en 1866 el poeta habla de cinco libros, el plan alcanzó poco a poco a veinte volúmenes: cuatro de proposiciones fundamentales, y cuatro que habían de derivar de cada uno de ellos. Esta suerte de Filosofía Poética comenzaba por conceder al número toda su dignidad pitagórica. La idea de uno de los volúmenes —revelada a Ghil hacia 1887— está contenida en esta frase: "Si yo no existiera, nada sería." Los libros tendrían el formato in-12º de aquel tiempo. En el libro virgen, intonso, tal como sale plegado y encuadernado de la imprenta, se encontraría —leyendo de corrido las páginas 1-4-5-8-9-12-13, etcétera— el sentido exotérico. Después, cortando los pliegos por el doblez, aparecería, en las páginas 2-3-6-7-10-11, etcétera, el sentido oculto o esotérico.

La obra sería una especie de drama —cuyo estímulo primero está en Wagner: fusión de recitación, canto, danza, música, ópera—, o bien el drama vendría a ser el remate. Figuraría allí un personaje sacerdotal, imberbe, vestido de blanco, con tiara de papel y tres diademas de pedrería, símbolo a la vez pontificio y fálico, centro de la danza ritual, personaje que se mantendría sin ademanes. El Hombre anunciaría ciertas ideas fundamentales, en versos que la música comentaría y desflecaría a su manera. El Mimo ejecutaría los actos derivados de esas ideas. (¿No tomó Claudel de aquí su noción de un personaje que habla y otro, su doble, que ejecuta?) El Baile explicaría la consecuencia del Acto sobre la Naturaleza. La Música —a modo de coro griego—, los sentimientos generales del Drama. El argumento no se fundaría en ninguna mitología ya hecha. En este teatro, todo se refiere a la figura central del Hombre. La bailarina es una metáfora jeroglífica. (En las bailarinas extáticas de Oriente, los ademanes y las actitudes de las manos se descifran como un mensaje.) Se nota, en el ceremonial simbólico, la influencia de la Misa Católica (pues Mallarmé realmente ignora los ritos tibetanos, al parecer más expresivos y minuciosos). Los temas girarían

en torno a la confrontación de la Conciencia Humana y de la Naturaleza . . .

Poca cosa, en verdad, lo que sabemos respecto a la Obra Soñada. Esta descripción tan hueca, tan sin contenido, me causa la impresión de ciertas mitologías americanas penosamente reconstruidas por los misioneros, con fundamento en unas cuantas vagas noticias mal averiguadas y sorprendidas de casualidad, arrebatadas a pedazos a quienes de propósito querían ocultarlas, como empeñados en que con ellos murieran también su religión, su filosofía, su moral. Tal o cual página de las *Divagaciones* —sobre el Teatro, el Baile, la Música— puede ayudarnos un poco a presumir el verdadero pensamiento de Mallarmé. En cuanto a la idea de rescatar para la literatura lo que se ha llevado la música, ya sabemos que era lema del Simbolismo. De todos modos, tanta vaguedad ha sido fecunda. Entiendo que ha dado estímulos a Paul Roinard, el de la "síntesis del amor y de todos los amores", a Abel Pelletier (lo ignoro); a Paul Claudel, como lo he dicho, por cuanto a la división entre el Parlante y el Mimo *(Sous le rempart d'Athènes)*.

Estaciones, México, verano de 1956, núm. 2.

V. IGITUR, PROSA, DADOS

EXÉGESIS FÁCIL DE TRES MISTERIOS

[apuntes sin elaborar]

I. COMENZAR citando la elipsis, cohobación de Mallarmé que lleva al "oscurogomo" de sus poemas crípticos.

II. Como los han traducido los mismos franceses, unos para elogiar y otros para denostar. (Teodor de Wysewa, *Revue de Deux Mondes*, quien, con la mejor voluntad, trató de rehacerlo y lo hizo con torpeza por querer "traducir". Verhaeren: nota "Elipsis de Dios".)

III. Entrar en materia, estudiando en orden de tres exégesis:

Igitur
Prose
Dados ¿Cuál antes? ¿Cuál al fin?

IGITUR

Explicado por Royère (esquematizado):

"El comienzo equivale a las indicaciones escénicas tradicionales. Es una sinonimia enfática del Héroe cuya significación literal podría ser: *rey*, *poeta*, *dueño de su destino*, *¡casi Dios!* Nos advierte que el protagonista es capaz de hablar a tono con lo absoluto." Luego viene al cuento dejando que la inteligencia misma del lector ponga las cosas en escena. Cinco actos.

I. *Medianoche:* simboliza el azar, con los atributos familiares de lo cotidiano en Mallarmé: la Hora, el Espejo, los Muebles (cortinas, reloj), el Mar, el Cielo, la Noche, la Claridad, etcétera.

II. *Escalera:* la relación del Héroe con el espacio y el

tiempo: viene de la tumba de sus abuelos (adonde volverá). Todo nacimiento es una evasión. La muerte es el tiempo de después como el pasado el de antes (recordar charla con Rosny y Rodenbach). La muerte sólo afecta al individuo: deja ilesa la obra (aquí: la estrella del nacimiento y la llave del volumen de su muerte).

III. Vida del Héroe, su explicación y justificación. Apoteósis del Yo autónomo. La creación poética exige independencia del genio, no está subordinada al universo aunque lo explique. Es un yo proyectado absoluto: el héroe. Se separa de todo y (misterioso) concurre a la realización de todo.

IV. Al contrario de lo que dirá 30 años después *(Dados)* Igitur anula el azar con los dados: "escena teatral". Condiciona lo infinito, igual finito fijado. Absuelve al poeta.

V. *Se acuesta en la tumba.* Se tiende sobre cenizas del fuego y de la familia, teatralmente *(suicide beau)* (cenizas de espacio y tiempo) después de beber la gota de Nada. La realización de la Obra significa que viene la multitud y el héroe desaparece.

Claudel: Catástrophe: Poetas de la noche: Eurípides-Hamlet-Poe-Baudelaire→*Igitur:* talón de libro de cheques ya girados: todas las ideas y objetos de sus libros aparecen aquí como esquemas aún mezclados de alma. Entre ellos el Hamlet está encerrado en prisión de signos. *Igitur* es puente entre dolorosa mística, vida provincia y vida París, didáctica y después de todo risueña. Después de *Hérodiade,* como ocaso que no hizo nada trascendental, sino "juguetillos polvorientos", y luego, como brillo final, antes de que la prosa suceda al verso, los *Dados:* que lo contingente nunca se transformará en absoluto: gesto magnífico de señor que tira la bolsa, semejante al "*pari* de Pascal". ¿Qué ha descubierto? Que hay que ponerse ante lo exterior con esta pregunta: ¿Qué significa esto? Sólo que este descubrimiento se quedó para él en juguete inútil (como al principio el teléfono y la fotografía, y el kinescopio). El verso es el alambique encantatorio para mudar lo sensible en inteligible, para ir del hecho a la definición, del tiempo a la eternidad, del azar a la necesidad. Si hubiera apurado su doctrina de interrogar el sentido de las cosas, descubriría que los signos le hablan de Dios al prisio-

nero. Que lo contingente quiere decir que detrás está lo absoluto: que lo visible es síntoma de lo invisible.

Como se ve, *Igitur* y los *Dados* se relacionan, porque en *Igitur* hay unos dados en aparente contradicción con los otros. Claudel trata de conciliarlos, pero lo hace más bien por instinto y sin fijarse; no es claro. Yo debo conciliarlos explícita y conscientemente.

Escribe Royère: "*Igitur* tira los dados, y anula con sólo eso el azar. Mallarmé había de ir bajando las gradas de este optimismo hasta hacer de la proposición contraria a ésta el axioma de su poema *Un Coup de Dés,* treinta años más tarde. Entre el entusiasmo de 1866 * primero, el tono —después— mucho más reservado de la Carta a Verlaine (1885), y finalmente, aquella humildad temblorosa con que, en 1898, despliega ante dos o tres íntimos las pruebas de su obra maestra, está todo el drama, la tragedia, entera de su vida."

Ahora que se ha publicado un esbozo de *Igitur,* hay derecho a preguntarse si eso fue solamente lo que leyó Mallarmé a sus amigos Mistral, Villiers, Mendès, para saciar su larga curiosidad cuidadosamente provocada durante seis años. ¡Mallarmé era tan cauto y entendía tanto estos pudores! Cuando Aubanel quiso leerle cierto proyecto de drama (1866), Mallarmé le aconsejó que no lo hiciera, porque corría el riesgo de equivocarse al escucharlo y no entender muchas cosas, "esas cosas —le decía— que en ti todavía son vagas y primeras sensaciones, maravillosamente inteligibles acaso para el poema mismo, pero muy frágiles y temblorosas aún para que no padezcan ante la mirada de un extraño".

Alguna vez, en un arrebato, dije que la publicación del fragmento de *Igitur* (Bonniot lo consultó con Royère, y fue éste quien arrostró, entre la censura de algunos mallarmeanos, la responsabilidad de esta publicación) era un atentado póstumo (*Reloj de sol,* página 202) fue porque creí que desenterrar esa página era desobedecer al poeta y violar la castidad de

* Cartas a Aubanel.

su pensamiento a medio proceso de creación. Él mismo habló del *Igitur* a Gustave Kahn (*véase:* "Mallarmé avant la gloire") muy rápidamente y como de un proyecto abandonado "porque se fundaba en una estética demasiado corriente". Hoy confieso que el conocimiento de este esbozo nos hacía falta y que es mucho más revelador de lo que Mallarmé pensaba.

Prosa

Ya vemos, a propósito de una anécdota (Mallarmé y Clemenceau) que le era difícil no pensar en más de una cosa a un tiempo, don que heredó de la mujer, como la finura de las manos nerviosas. De aquí también, en Góngora, lo que alguna vez he estado a punto de llamar los dos brillos de la espada o, con las figuras de la Botánica, las ideas dicotiledóneas. En suma, el retruécano estético, que va más allá de la analogía verbal y prende entre sí, por las puntas, las cabelleras de varias ideas lejanas. La *Prose pour Des Esseintes*, a la vez arte poética, poema de amor y sátira, hace pensar un poco en el bizqueo psicológico del *Píramo y Tisbe,* fábula maliciosa donde cada toque descriptivo o narrativo queda neutralizado o mejor volatilizado a cada paso por un baño de intención humorística.

La actitud de Mallarmé —donde todo lo que existe procura crear un libro, idea paradójicamente presentida por Flaubert— supone la fe entre la Lógica y la Realidad, doctrina de Hegel. Para ir a la Idea o Realidad Pura, hay que arrancar al lector, con estilo brujo, de la lógica arbitraria y casual del lenguaje. El poema insinúa algo de esto: que las palabras pueden crear realidad —al menos una realidad de orden superior. Las palabras son los gestos del jefe de orquesta que vemos por la espalda (la cueva de Platón) (P. Martino). La Andrómeda atada que es llegar a monstruo: desproporción entre el ideal y su ejecución. La mayor empresa poética intentada en la lengua francesa.

Las cuatro representaciones psicológicas de la palabra, los trocitos en que hablo de la poesía "para los ojos", ideograma.

Le Cap de Bonne Espérance, de Cocteau, *Vieillard sur la Montagne* de Claudel, el catalán a la muerte de Guynemer:

> S'il est un homme tourmanté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot, c'est moi... Des pensées achevées... elle n'ont pas même bésoin d'être telles pour plaire, il leur suffit d'être finies.
>
> Joubert

"Le hasard n'entame pas un vers —c'est la grande chose" (Carta a Coppée).

Aquí la teoría de los estados transitivos y los sustantivos (*Cuestiones estéticas*: Mallarmé).

Y aquí, *Cuestiones estéticas,* página 194: las frases únicas. Lo demás es masa, palabra imprecisa en vista lector no tuviese cerebro condicionado según cerebro demás hombres" [...] (ver notas: Toizet 198): mal hábito desarrollar.

Coup de Dés, prosa para Ghil, compromiso entre ambos para Mauclair. Kahn dice: verso libre, por su influencia en el verso libre (hay que ver qué dicen Paul Fort y Mauclair). Si Kahn lo dice, será cierto: es el teórico del versilibrismo.

Lalou dice: Mallarmé debe al Abate Delille paráfrasis como ésta para el cocktail de Poe: "Dans les flots sans honneur de quelque noir mélange." Y también acaso le debe su interés por las representaciones materiales del pensamiento: libros, anuncios, puntuación, detalles tipográficos.

En lo del respeto al verso, llega a Oxford y dice: "On a touché au vers." Aprueba el octosílabo: "sorte de jeu courant pirouetté autour", y sólo así. Y de los versos libres y hasta defectuosos de (Laforgue) dice: "Je diras que la réminiscence des vers stricte hante ces jeux et leur confére un profit."

> Ces idées nattèes et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes.

> Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d'un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par son nom technique. Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, u na un, les adjectifs placés à la queue leuleu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble.
>
> HUYSMANS, *À Rebours*

Este final, *simultaneidad* de la literatura, es otra preocupación del *Coup de Dés,* dentro de cada página.

Lalou: "Tel qu'en Lui-même en fin l'éternité le change" condensa en doce sílabas toda la materia de un discurso.

Hemos dicho que su verso se pega a los objetos y los envuelve. Lo cierto es que al fin se torna un objeto él mismo, al punto que compuso algunos sonetos (Ghil recogió la confesión) con el sistema del pie forzado, comenzando por las consonantes y luego llenando todo el verso. Aquí, como en los versos de circunstancias, como en las estrofas para ser bordadas en telas y grabadas en muebles, como en su deseo de aprovechar las posibilidades de la nueva disposición tipográfica, ¡Mallarmé recuerda tanto los juegos de nuestro siglo XVII! "Poesías suspendidas" (Poesías *pendones,* en la lengua de Tournon). Muy bien pudo dar en hacer acrósticos, sus herederos han hecho ideogramas a imitación del *Dado*; caligramas en forma de copa o cruz que recuerdan el Siglo de Oro español, y que algunos poetas de extrema literatura han difundido por América, donde encontramos páginas enteras recortadas en contornos artísticos; y esto no sólo en libros de autores raros, sino en revista tan popular como la revista de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana).

En el soneto: "Seus purs ongles très —haut dédiant leur onyx", le faltaba una consonante en "yx", e inventó la palabra "ptyx", dándole la connotación de urna, jarro, garrafa.

Y el objeto queda definido (o borrado, según su costumbre: pintado por el hueco que deja en el espacio al tiempo de desaparecer) en este verso:

Aboli bibelot d'inanité sonore.

Y recordar las inscripciones poéticas y poesías suspendidas de los árabes, de que ya hablamos, en casa de Méry Laurent.

La esterilidad de que tenía miedo desde *Angoisse,* lo tiene en estadó de "genio en disponibilidad" (según dice Thibaudet sobre los versos de ocasión). Se propuso un objeto muy alto para los medios con que cuenta el lenguaje

...des lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons.

(Prose)

Y entonces lo venció el *Azar*: de aquí los *Dados.* Lalou (interpretación de *Dados,* que liga con el Hamlet del *Igitur*): "Vencido por todas las fuerzas que llama el Azar, toma esta derrota por tema de su última obra: *Un tiro de dados no abolirá nunca el azar.*" Ahora bien: la ley de todo pensamiento es siempre: "lanzar un tiro de dados". He aquí pues al creador [al poeta] presa de las olas; lanza los dados desde "el fondo de un naufragio" tal vez necesario al acto de crear; pero no osa seguir la partida como "maniático canoso" [o ya viejo] y sucumbe. Su sueño —siempre alígero, sombra humana, pluma al cabo— viene a prenderse a la toca de algún Hamlet, "señor latente que no pudo llegar a ser", y ante este héroe se desvanece el "falso manoir" que pretendía imponer "un límite al infinito", pero se yergue un cuadro negro, nuevo campo de batalla y derrota, puesto que a pesar de todas sus sutilezas, el número sigue siendo el Azar. La pluma, símbolo del esfuerzo literario, naufraga pues como el barco que llevaba en sí el esfuerzo vivo. El Azar triunfa y siempre triunfará, a menos que no haya sitio, en las lejanías del cielo, para alguna suprema constelación o lucha victoriosa. Pues el pensamiento siempre recomenzará el combate: "Todo pensamiento es un lanzar de los dados."

Ya en el *Mystère dans les Lettres* ha usado la tipografía simbólica psicológica. En *Dados* usa la doble página como unidad.

Los *Dados,* dice Lalou, tienen nutrición en Vigny, Shakespeare y Wagner [en cuanto a la *materia* aristotélica, no a la *forma.* En la *forma,* sería ¡oh irrisión! Delille].

En su amor de los objetos puede haber sido instigado por Ruskin. Raynaud siente la influencia de Ruskin en *La Última Moda, Gaceta Mundana y de las Familias* "donde se promulgan las leyes verdaderas y los principios de la vida puramente estética, con atención para los menores detalles: tocados, alhajas, muebles y hasta espectáculos y minutas de las comidas". Y por aquí también su amor a los objetitos (de que ya hablamos en otra parte de este libro) y a los versos como objetitos.

Mallarmé muestra a Paul Valéry su *Coup de Dés,* preguntándole con todo candor si no será una obra de demencia.

> Cuando Mallarmé —dice Valéry— habiéndome leído el *Coup de Dés* de corrido y con toda naturalidad, como mera preparación a una sorpresa todavía mayor, me mostró la disposición tipográfica, me pareció ver por primera vez la figura de un pensamiento situada en el espacio... Realmente, allí la dimensión hablaba, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración, aparecían como *cosas visibles.* Mi vista se encontraba allí con silencios que parecían tener un cuerpo. Contemplaba yo, y los saboreaba, instantes inapreciables: aquella fracción de un segundo durante la cual se asombra, brilla, se extingue una idea; el átomo de tiempo, germen de siglos psicológicos y de consecuencias infinitas, se hacía sensible, como los mismos seres que vemos envueltos en su nada. Aquello era, para los ojos, murmullo, insinuaciones y truenos: toda una tempestad espiritual que corría de página en página hasta el extremo del pensamiento, hasta un punto de inefable ruptura. Allí se producía el milagro; allí, en aquel papel, no sé qué cintilación de los últimos astros temblaba infinitamente pura en el mismo vacío interconsciente, donde como una materia de nueva especie, distribuida en montones, corrientes y sistemas, coexistía la Palabra.

"Y por la noche, en el campo de Valvins, tuve la revelación de la trascendencia de aquella tentativa", bañado bajo

"el incomparable cielo de julio, mientras caminaba en compañía del poeta, en medio de la Serpiente, del Cisne, del Águila y de la Lira". Pareciόle que aquel texto, que habla y no habla, que afirma y niega, estaba calcado sobre la Escritura del Universo. Que contenía también todo un caos de correcciones y aditamentos, una creación surgida de la nada, y no pudo menos de decirse que Mallarmé había intentado "elevar al fin una página hasta la potencia del cielo estrellado". Paul Valéry, " 'Le Coup de Dés'. Lettre au directeur des Marges", 1920.

En la carta publicada por los Trece y reproducida por Treich en su *Almanach* (1924, II, p. 189), [Mallarmé] explica así la obra con que sueña, el libro ideal:

> La explicación órfica de la tierra, que es el único deber del poeta y el empleo literario por excelencia; pues el ritmo mismo del libro, entonces impersonal y viviente hasta en su paginación, se yuxtapondría a las ecuaciones de este sueño o esta oda . . . Acaso lograré, no a realizar esta obra en conjunto (¡habría que ser no sé qué para lograrlo!) sino a mostrar un fragmento ejecutado, a hacer brillar por una faceta la autenticidad gloriosa de esta obra, indicando meramente el conjunto, para el cual no bastaría una vida. Probar, por las porciones hechas, que este libro existe, y que he conocido Aquello que no he podido acabar.

Apéndice

Noticia iconográfica

Además de los retratos citados en "El gabinete de humo" (Whistler, Renoir, Manet, Gauguin), Régnier posee una pequeña fotografía de Thévenot dedicada a Heredia, tal vez en 1870, o, en todo caso, anterior al retrato de Manet. En la colección *Nos Contêmporains chez eux,* aparece el poeta sentado en la mecedora, junto al retrato de Manet. El pintor Degas se limitó a ser fotógrafo de Mallarmé: anda por ahí un grupo en que se ve a Renoir y Mallarmé conversando, bajo un espejo donde se adivina, a manera de fantasma, la cara de

Degas, el operador. Del fotógrafo Nadar tenemos: una cabeza de perfil muy conocida; una pose en la alcoba que hacía también de cuarto de trabajo, donde el poeta está sentado en un sillón de labores, junto a la chimenea y con una hoja de papel en la mano; y finalmente, el busto en que se ve al poeta de frente, con la bufanda a cuadros sobre los hombros, sentado a su mesa, con papel, pluma y tintero. De esta última fotografía ha sido tomado el busto en heliograbado de Dujardin: *Poésies, édition complete,* Nouvelle Revue Française, París, 1913. Hay otra fotografía (ver *Les Nouvelles Littéraires,* 2 de marzo de 1929) en que se le ve de pie, apoyado en la chimenea del salón, como lo veían sus contertulios. También se conserva un grupo que lo representa en casa de Méry Laurent (mal reproducido, en *Nos Poètes,* París, 15 de septiembre de 1925). Régnier posee un original de este grupo, que le obsequió el poeta Auguste Dorchain. Méry Laurent está junto al piano; Mallarmé, de pie, se inclina hacia ella, y el pintor Henri Gervex, de chaqué y gran barba cerrada, aparece napoleónicamente montado en una silla. En el muro, entre otros cuadros, hay un diseño para el *Fusilamiento de Maximiliano,* de Manet. *Nos Poètes* reproduce también un dibujo de Henri Pille.

En cuanto al famoso retrato de Manet que hoy se conserva en el Louvre, representa al poeta de treinta y cinco años. Desde su llegada a París, Manet y él fueron amigos. La pequeñez del cuadro, poco frecuente en Manet (35 × 27 centímetros) le da mayor intimidad. Mallarmé, sentado en un canapé de cretona, busca el bolsillo con una mano, y en la otra, que descansa sobre un almohadón donde se ven algunos papeles, tiene un cigarrillo encendido. Este óleo de Manet y la litografía de Whistler eran los retratos preferidos del poeta. En el primero se le ve atormentado, inquieto y atento al porvenir —explica Henri de Régnier—; en el segundo hay sonrisa y resignación, no sé si aceptación o fatiga, y el poeta se recrea ya en la visión del pasado. Esta litografía de Whistler, que aparece en la primera edición de *Vers et prose,* se encuentra también en la edición que de este libro hizo "L'Intelligence" en 1926, junto con el frontis de Paul Gauguin.

El cuadro de Jacques Émile Blanche, 1887, parcialmente

reproducido en el libro de Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens,* París, Messein, 1936.

Un dibujo de Mallarmé, casi una caricatura, por Verlaine, apoyado en su chimenea, de perfil, la pipa en la boca (*Nouvelles Littéraires,* 21 de julio de 1934).

Mallarmé en su salita, junto a su mesa, la pipa en la mano. Se ven los objetos descritos en la mesa, los cuadros, la lámpara. *Foto* (*Nouvelles Littéraires,* 20 de junio de 1936).

Un aguafuerte según el retrato de Manet, reproducido en el artículo de Fernand Gregh, "Histoire de la poésie contemporaine", *Les Nouvelles Littéraires,* 30 de noviembre de 1935, artículo sobre Mallarmé.

La medalla Des Amis de Mallarmé: perfil que tengo en mi vitrina.

Tercera Parte

MALLARMÉ ENTRE NOSOTROS



I. LOS CINCO MINUTOS DE MALLARMÉ

La tombe aime tout de suite le silence.

S. M.

I. La cita

Varios escritores encontraron sobre su mesa una hoja escrita con los primores de la máquina Hammond: un anónimo literario. Decía así:

> El 14 de octubre de 1923, los miembros de la Société Mallarmé, de París, se reunirán en Valvins, a unos dos kilómetros de Fontainebleau, donde murió el Maestro, para consagrarle un recuerdo.
>
> Se propone que hagamos en Madrid una conmemoración semejante. Sin discursos. Un acto —por decirlo así— sin acto. Lo que a Mallarmé le hubiera agradado:
>
> CINCO MINUTOS DE SILENCIO EN RECUERDO DE MALLARMÉ
>
> Sitio y hora: el domingo, día 14, a las once en punto de la mañana, en la puerta del Botánico que da sobre la Feria de Libros.
>
> Se cuenta con usted. Allí encontrará usted a sus amigos.

II. La escena y los rumores

El primero en llegar fue José Ortega y Gasset. Lo vi cuando atravesaba la calzada central. Lo llamé de lejos.

Era un día neutro, nublado y claro. Algo París-de-los-años-de-Ochenta . . . Sacudiendo el viento los ramajes de nubes, hizo caer escasas gotas. Luego, quedó el tiempo seguro; y había una frescura casi dulce.

Fueron llegando, uno a uno, Eugenio d'Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa. Y los más jóvenes: José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín, Mauricio Bacarisse.

El Botánico tenía una iluminación de vidrieras opacas, de taller fotográfico. Cada árbol, al paso, nos decía una palabra, como al estudioso Goethe en sus excursiones de naturalista: la palabra escrita en su etiqueta:

—*Almez.*

—*Alerce.*

—*Sófora Japónica.*

—*Pawlonia.*

—*Arce Sacarino.*

Cada árbol, al paso, nos alargaba su tarjeta de visita.

Cada árbol, al paso, traía tejido en las ramas todo el ambiente de su paisaje propio: uno filtraba cielos griegos por entre su follaje claro; otro encuadraba un tenue horizonte japonés entre las antenas curvas de dos guías floridas; la torre del ciprés hendía —y lo creaba— el aire de Fiésole.

"Azorín" no puede venir: asiste a un acto oficial.

—Es —dice alguien con una sonrisa, aludiendo al tradicional mutismo del escritor— que no puede guardar silencio tanto tiempo.

(Aseguran que, una tarde, "Azorín", don Benito Pérez Galdós y Machaquito el torero se encontraron en un parque. Eran tres silenciosos. No chistaron. Y se despidieron al anochecer diciendo: "Buena tarde hemos pasado juntos.")

Y la travesura de las cosas quiere que hoy, precisamente, "Azorín" cumpla deberes de orador público en cierta asamblea.

Juan Ramón Jiménez tampoco vendrá, víctima de las dolencias del tiempo. "Estoy con ustedes" —nos ha dicho. Y estaba con Mallarmé seguramente, porque a esa misma hora corregía aquel poema que empieza:

> Después del resplandor violento,
> venía un vacío frío . . .

Y Ramón Gómez de la Serna tiene que asistir a un entierro.

—¡Qué competencia para Mallarmé! —comentó D'Ors.

Ramón ha descubierto que, hace años, en el Jardín Botánico había una colección de fieras. Y un día, al leer en una tarjetita: "Álamo salvaje", cayó en la cuenta:

—Estos árboles —se dijo— son las metamorfosis de las fieras de antaño. Desconfiemos, sobre todo, de los llamados "falsos plátanos".

Nos internamos. A una parte, nos sale un cementerio de flores, con sus tarjetitas lapidarias. A otra, un parlamento de tiestos, anfiteatro político donde se descubren la izquierda, la derecha, el centro y la presidencia de los debates. Hay unos asientos de troncos de árbol con respaldos: tronos para justicias rudas, última utilidad de los árboles muertos. Las arrugas de la raíz fingen piernas ocultas bajo unas togas.

Buscamos un refugio. Todos estamos descubiertos. Y empieza la meditación, en silencio, bajo la mirada recelosa de un guarda distante. Enrique Díez-Canedo, hombre de noticias exactas, midió el tiempo.

Todo acabó perfectamente.

Bacarisse dijo entonces a d'Ors:

—En cuanto recibí la esquela, comprendí que era cosa de usted.

D'Ors se contenta con mirarme a mí, modesto inventor del homenaje, y después exclama:

—¡Qué alegría! Ha llegado la hora. Yo he asegurado que no tendríamos civilización en tanto que las obras, anónimas, no pudieran ser atribuidas indistintamente a cualquiera de nosotros.

—Sin embargo —observa Moreno Villa— la frase final de la esquela trae como enredada una firma invisible y cierta.

Y salimos por la Feria de Libros, llevándonos en la conciencia —como tu nenúfar blanco, Maestro— unos minutos de recogimiento robados a las fugaces horas.

III. El silencio

Sabréis lo que pasó por mí en ese breve rato. Ese breve rato —diría Góngora—

a la ausencia mil veces ofrecido.

Procedamos a la introspección —corte transversal en el río de mi conciencia— con toda la sinceridad de un sujeto de

laboratorio. Lo cierto es que no tuve grandes pensamientos, ni voy a inventarlos ahora. Varias ideas, varias imágenes, bailaban confusamente a un tiempo, acaso en distintas profundidades de mi escenario mental:

1º Una sensación de contentamiento general, un vaho de fraternidad con mis compañeros, y la vaga sorpresa de que un homenaje tan cándido se pudiera llevar a cabo, sin ironía y sin doblez, en medio de este escepticismo. Una como gratitud.

2º El temor de que el guarda, que nos miraba de lejos un poco asombrado, se decidiera a acercarse y a preguntar algo. Y la decisión —sin duda algo heroica— de salirle al encuentro al hombre, si daba un solo paso, para atajar su curiosidad, sacrificando mi silencio en aras del silencio de mis amigos.

3º Como resonancia del tema anterior, me andaba una idea boba por la conciencia: —¿Y qué hacer, si llueve, para salirle al paso a la lluvia, a medio cielo?

4º Por una asociación explicable, repetía yo interiormente aquel verso de Mallarmé:

Musicienne du silence.

Y me acordaba —sin querer— de unos versos míos:

No vale un canto sonoro
el silencio que te oí.

5º Me acordaba también de aquel libro de Mauclair, *L'art en silence*, que fue precisamente mi única documentación crítica sobre Mallarmé cuando, en octubre de 1909, escribí cierto estudio publicado en cierto viejo libro mío.* Y aquí apareció el propósito —alternativamente acariciado y abandonado— de rehacer alguna vez tal estudio, escrito en la lengua imprecisa del adolescente.

6º Iba a decir que no hubo más, cuando me doy cuenta de lo mejor: allá, muy al fondo, en la parte liminar del alma,

* *Cuestiones estéticas*, París, 1911: "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé".

estuve viendo que se encendían y se apagaban, como luciérnagas, los ojillos vivos del poeta, iluminando aquella sonrisa cóncava, absorbente, que, en las noches de la Rue de Rome, atraía el alma de sus amigos y se quedaba para siempre con ella.

1923

IV. Apéndices

1

Sobre *El silencio por Mallarmé,* véase la *Revista de Occidente,* Madrid, noviembre de 1923, donde cada uno de los que asistieron al acto relató su experiencia. En esa nota —donde por curioso error se atribuye la fecha del 11 de septiembre a lo que realmente sucedió el 14 de octubre— aparecen, por su orden, unas líneas mías que son el esbozo de la presente crónica; la carta que me dirigió Juan Ramón Jiménez explicando su ausencia, y que no es la misma que más adelante se reproduce; unas líneas en que d'Ors reivindica su derecho a sólo pensar en palabras y sólo producir, en el silencio, no "pensamientos", sino "larvas", larvas aparecidas durante esos "cinco minutos" que a él se le antojaron una unidad, como el "sou" francés de a cinco céntimos; unas líneas en que Moreno Villa refleja, deliciosamente, su estado de dispersión mental entre los árboles y la "luz esmerilada" del día de otoño; unas líneas, casi fotográficas, del grupo, en que Díez-Canedo revela su preocupación cronométrica, y comparte conmigo el temor de que el guarda nos interrumpa, aunque sea para darnos los buenos días; unas líneas en que Bacarisse evoca su infancia en el Botánico, expresa su miedo de cortar el silencio aunque sea con un suspiro, y su pena por no haber escuchado el silencio, sino todos los rumores urbanos que de lejos lo circundaban; un verdadero "protocolo de psicología experimental" en que Ortega y Gasset, como de paso, le toma el pulso, en el sitio exacto, a Mallarmé (ocultación de las cosas y sublime fracaso), y hace curiosos rodeos en torno a mi nombre, mi persona, mi condición de americano que no teme ser ridículo al proponer esta ceremonia candorosa: "Probablemente sólo los pueblos jóvenes —Alfonso Reyes

(mexicano) y Chacón (cubano)— piensan ahora en Mallarmé... Los demás... Sospecho que, como yo, piensan que están azorados." Luego viene un párrafo de Chacón que descubre una obsesión común a todos: la presencia de los árboles (Díez-Canedo decía en sus líneas: "Los árboles callaban. Habían hecho, por su parte, al viento señal de que no les turbara el reposo"). Bergamín rectifica dentro de sí mismo la fórmula: "Mallarmé = Baudelaire + Poe", y concluye que "se ha confundido a un Mallarmé teórico con el poeta que realmente era", tan ininteligible como puede serlo la luz misma. Y Marichalar, finalmente, inventa una graciosa metáfora para transformar el grupo de amigos en un pelotón de caballos que arrancan sobre la pista a ver quién llega el primero a la meta de los cinco minutos.

Eugenio d'Ors dedicó a la fiesta muda unas "glosas", publicadas en el *ABC* del 18 de octubre de 1923.

En *La Época* del día siguiente, apareció un comentario de Edgar Neville, en que evocaba así algunas figuras presentes: "... la amable filosofía de don José Ortega y Gasset; la docta y dilecta palabra de d'Ors; la infantilidad con gafas de José María Chacón; la sonrisa del mexicano Alfonso Reyes; el epigrama certero de Díez-Canedo; José Bergamín, el de las alas plegadas, y la figura moratiniana de Marichalar".

Véanse también las tres hermosas cartas que me dirigió Juan Ramón Jiménez —31 de octubre y 11 de noviembre de 1923— recogidas bajo el título *Silencio y normalidad a Mallarmé*, en el cuaderno nº 3 de sus obras, que por aquel tiempo publicaba en Madrid el librero León Sánchez Cuesta. Una de ellas se reproduce más adelante.

La *Revista de Revistas* —México, 2 de diciembre de 1923— publica el grupo fotográfico de los amigos, donde sólo falta el fotógrafo, que era yo mismo.

En el *Mercure de France* —1º de febrero de 1924—, Jean Cassou hizo un comentario sabroso. Otro aparece en *Le Journal Littéraire*, París, 5 de julio de 1924, y otro hizo Francis de Miomandre en algún diario francés, admirándose de que se hubiera podido lograr en España, y entre literatos, un silencio de cinco minutos.

En cuanto a Édouard Dujardin, que recogió la crónica de

todos los homenajes consagrados a Mallarmé en el vigésimo quinto aniversario de su muerte, cometió el imperdonable error de olvidar el homenaje madrileño, sin darse cuenta de que había sido, tal vez, el homenaje más acomodado al gusto del Maestro, y de que, como dice bien Cassou en su comentario, los documentos de la *Revista de Occidente* sobre los "cinco minutos de Mallarmé" son un testimonio psicológico y literario de carácter único.

1930

II. EL SILENCIO POR MALLARMÉ

[La crónica y los textos recogidos por la *Revista de Occidente*]

Encuesta sin trascendencia

[Stéphane Mallarmé *nació en París el año 1842; murió en 1898. Profesor de inglés durante treinta años en varios liceos. Vivió desconocido, aun después de publicados sus poemas principales, hasta que en 1884, Huysmans, en su novela* À Rebours, *le divulgó con algún trozo de sus poesías y este elogio:*

> *Un poeta que, en un siglo de sufragio universal y en un tiempo de lucro, vive en el refugio de las letras, resguardado de la estupidez en torno por su desdén, complaciéndose, lejos del mundo, en las sorpresas del intelecto, en las visiones de su cerebro, refinando pensamientos ya especiosos que engarza con sutilezas bizantinas y perpetúa en deducciones ligeramente indicadas, apenas enlazadas por un hilo imperceptible.*

Entonces comienza el sonar de su fama y su influjo sobre las posteriores generaciones literarias.

La poesía de Mallarmé significa la aspiración más absoluta hacia la belleza pura e intacta de toda realidad humana. En algunos lugares de su obra expresa su ideal poético, como en esta confrontación de las dos tendencias —la suya y la otra— en "Le Mystère dans les lettres": "Exhibir las cosas en un imperturbable primer plano, como el vendedor ambulante activado por la presión del instante", o "tender la nube preciosa, flotante, sobre el íntimo abismo de cada pensamiento, ya que lo vulgar es a lo que se discierne un carácter inmediato". Algunos le vieron, entre las realidades desvaídas y las vejeces de su mobiliario, como el tipo absoluto del poeta, *pero, en verdad, no sustraído a*

l'horreur du sol où le plumage est pris,

y más bien sufriendo la agonía que el espacio inflige al pájaro que lo niega, como al cisne de "Le vierge, le vivace . . ."

Esta poesía, que en el verso suprime la dura intromisión de las cosa para no dejar sino la reminiscencia del objeto aludido y con varios vocablos "rehace una frase total nueva, extraña a la lengua y como encantatoria", ha ejercido el más poderoso influjo sobre todas las literaturas, por muy escasa que haya sido en obras realizadas. No digamos en Francia, donde los mejores poetas no han rebasado todavía el límite de ese vuelo, sino en Alemania, principalmente sobre Stephan George y sus seguidores; en Inglaterra, como justa reciprocidad; en España también, en el movimiento literario de principios del siglo y su continuación, y en todas partes, en suma.]

El 11 de septiembre [14 de octubre] amigos españoles de Mallarmé se reunían en el Jardín Botánico de Madrid para conmemorar con un silencio de cinco minutos el XXV aniversario de su muerte. El silencio *in memoriam* es una ceremonia de estos tiempos; no sobra conocer el contenido interior de este mudo ritual. Por eso, hemos preguntado a los reunidos:

¿QUÉ HA PENSADO USTED EN LOS CINCO MINUTOS DEDICADOS A MALLARMÉ?

He aquí el silencio revelado por las respuestas que siguen, en el orden de recepción: *

SILENCIO Y NORMALIDAD A MALLARMÉ

Mi querido Alfonso Reyes: Yo, que, retenido por un enfriamiento —como usted supo—, me quedé en casa trabajando, depuraba, esa mañana, esta poesía —escrita en 1913—:

* En seguida aparece el comentario de Alfonso Reyes ya recogido en los capítulos II y III anteriores. [E.]

Después del resplandor súbito,
venía un vacío frío...
Fui seguro hacia su sombra
—pero ciego—.

Un infinito
querer me atraía al fondo
de aquel encantado abismo.
Le eché mi alma, sin ver,
y sus piedras imantadas
respondieron con suspiros.

—¡Suspiros, mundos de oro,
rejustos a lo vacío,
prados enhiestos de gloria,
envueltos en vientos ígneos!...—

Quedó la gracia, salvada
del poder desconocido,
por mí, besando mi boca,
espíritu con espíritu.

Quedó, mirando mis ojos
con un indeleble signo
de eternidad, en el reino
claro y firme de lo dicho.

Según mi cálculo, en los cinco eternos minutos del "silencio a Mallarmé", debí andar —con la imagen del quieto museo de vegetales mármoles negros, que ustedes misteriosamente complicaban, de nuestro corbonoso, sucia, estrepitosamente vecindado, tristísimo Botánico, viéndose entre las barras de luz de oro de los versos octosílabos— por la segunda mitad de mi poesía.

Estoy seguro de haberle sido grato al honrado, trabajador, retraído poeta del *Don du Poème*.

Su amigo

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

31 de octubre de 1923.

Espero que no se tache de cinismo mi declaración de que pensar, *lo que se llama pensar*, no pensé *nada* en la coyuntura. Yo sólo pienso cuando hablo o escribo, es decir, cuando

articulo y redacto. Incapaz de encontrar el menor sentido a la antigua y desacreditada separación entre "fondo" y "forma", no he logrado jamás pensar sino con y por las palabras (u otras *formas,* como las líneas, puesto que con frecuencia dibujo también) . . . He conducido, además, algunos esfuerzos de teorización filosófica a fortificar mi sospecha de que a todo el mundo le ocurre lo mismo.

A falta de *pensamientos,* puedo traer aquí algunas *larvas.* Puedo repetir el resumen —esquematizado, naturalmente, con cierta arbitrariedad— en que ya quedó fijada, para una de mis *Glosas,* referencia sucinta de cuáles fueron mis pálidos contenidos de conciencia durante los píos cinco minutos dedicados a la conmemoración a Mallarmé:

> El primer minuto pudo pecar, necesariamente, de dispersión y de aleteo.
>
> El segundo minuto se balanceó un poco y cayó con lentitud espesa, así como cae del pico del cuentagotas farmacéutico la lágrima de jarabe que dosifica una mano escrupulosa.
>
> El tercer minuto se distrajo porque acertó a pasar por las cercanías una figura algo extraña, que sobre la calada caperuza del impermeable negro se había encasquetado un sombrero hongo, negro también. Para la aparición, nosotros fuimos recíprocamente aparición. Se detuvo un punto, miró sin demasiada curiosidad, y se fue.
>
> El cuarto minuto de silencio tuvo calidad de roce de ala. Una tras otra, lo fueron sintiendo las frentes descubiertas, con una sucesión que ya excluía el sobresalto.
>
> El minuto final se quedó vacío, y ya dejaba sentir, acaso, cierta superfluidad. Sus paredes se volvieron delgadas y se irisaron, como las de la pompa de jabón próxima a romperse. La señal de que el tiempo había transcurrido le reventó.

Este desfile de imágenes frágiles no es probablemente muy lucido. Mi sinceridad no me permite ofrecer otra cosa.

Antes de terminar, una observación extraña al asunto, aunque marginalmente traída por su desarrollo. He escrito más arriba "píos cinco minutos", y lo he escrito con alguna repugnancia. ¿Por qué no convendríamos en una palabra, por qué no inventaríamos un término singular y sintético para designar los "cinco minutos" como *unidad,* al modo como el *sou*

francés y nuestra *perra chica* designan, también como unidad, a los cinco céntimos? "Cinco minutos", "diez minutos" nos aparecen en nuestra vida práctica, muy frecuentemente, como entidades vivaces y dotadas de imperio, que están pidiendo a gritos un símbolo propio, con el mismo derecho, o más derecho, que el "cuarto de hora" —expresión que, por otra parte, tiene, en su carácter analítico, la razón de cierta debilidad— . . . El hijo de Darwin dice de su padre, en la biografía: "Una de las razones de la superioridad de Carlos Darwin para el trabajo era que sabía distinguir con nitidez *diez minutos de un cuarto de hora.*"

EUGENIO D'ORS

Dieron la orden de silencio, e instintivamente me levanté, separándome un poco del grupo. Aquel movimiento me pareció que quebrantaba ya en parte la ceremonia, pero todavía me pareció quebrantarla más el tren de las ideas. ¿Es un silencio perfecto éste en que yo dialogo conmigo mismo?

No fijé nada la atención en Mallarmé a pesar de sus insistentes llamadas. Eran las presencias corpóreas las que de un modo avasallante saltaban sobre mi atención. Quise cerrar los ojos, pero me reí. Nueva herejía que malograba mi parte en la ceremonia. Largué la mirada a su gusto. Dio en los árboles, en los caminos y en las personas. Pensé en la psicología de los primeros, en la importancia de los segundos y en las formas de los terceros. No es posible iniciar desde aquí a nadie en la psicología de los árboles; huelga ponderar la excelencia de las grandes avenidas y humildes senderos, si estamos en que la nobleza de un jardín depende de sus dimensiones y de su recato, respectivamente, como del tamaño y edad de los árboles. Respecto de las formas sociales o públicas de los que estábamos reunidos, ¡qué tema para la loca mordacidad! ¡Cuántas maneras tiene la afectación!

Volví sobre los árboles, que se conllevan admirablemente a pesar del poco espacio de tierra que les da el jardinero. Ellos se desquitan alcanzando el otro, el de arriba, el supremo. Y si se llevan bien es porque no tienen ojos ni oídos. Brazos, sí; pero ya sabemos que no son los brazos los irreductibles, sino las intenciones.

Pensé también en la comodidad que traen la vigilancia y el aseo, y, finalmente, en lo voluptuosa que era la luz esmerilada de aquel día.

José Moreno Villa

Querido Vela: Le agradezco mucho ese mes que me da para pensar lo que pensé el otro día durante los cinco minutos de Mallarmé. Pero no me decido a aprovecharme de todo ese tiempo, y voy a ver si, contándole a mi manera lo que pasó, puedo contestar cumplidamente a su pregunta.

Yo, en aquellos minutos, tenía una misión especial que cumplir: la de contarlos. Una confianza quizá exagerada en mi propio reloj me había llevado a discutir la puntualidad de mis amigos Ortega, Reyes y d'Ors, llegados al lugar de la cita, no como yo a la hora exacta, sino algún tiempo antes. Moreno Villa, arrancado por mí de un puesto de libros, en donde sentía despertar en su corazón, ante un dibujo enmarcado, sus afanes de coleccionista, era el único a quien yo me decidía a considerar partícipe de mi exactitud.

Elegimos un poco al azar el sitio. Aquel tejo tendido sobre un par de escalones, como un dosel, nos pareció a todos mallarmeano en grado suficiente. Alfonso Reyes tomó con su "kodak" un grupo condenado a la ausencia de su efigie. Otro hizo Chacón, que fue a sentarse luego en uno de los remates que cortan las dos gradas, al pie del tejo. Yo me senté en el otro. D'Ors, Ortega y otro más, Marichalar acaso, enfrente, en un largo banco. Los restantes, en pie: Reyes, de espaldas a mí; Bergamín, Bacarisse, Moreno Villa, más lejos, con su silencio cada cual. Teníamos todos el sombrero en la mano y yo había visto ya a la aguja minutera franquear la rayita del instante propicio.

Creo que no pensé en nada, al pronto. Una sensación de bienestar, hecha de la luz gris de aquel día fino, del encanto científico del jardín y del mudo acuerdo de los espíritus en la espontaneidad del acto. Miré de pronto hacia la izquierda. Por allí asomaba un hombre, quizá un guarda; no veo bien de lejos, y no llegué a precisar. Temí que un paso inoportuno interrumpiera nuestro rito. Pero el que fuera se alejó. ¿Qué habrá visto en nosotros? —dije entre mí—. Tal vez el sitio

me trajo al recuerdo aquella familia de árboles entrevista por los ojos agudos de Jules Renard; de lejos, se les ve cuchichear; de cerca, se yergue cada cual indiferente a los otros. Así nos vería el transeúnte discreto o el guarda un momento receloso. Al pasar, hubiera pensado, de fijo, que callábamos por él; quizá hubiera osado murmurar un "¡buenos días!"

Miré entonces el reloj. Quedaba poco más de un minuto. Se oía, contenido justamente por las fronteras de nuestro silencio, un cercano jugar de niños y el más remoto retumbar de los camiones de Trajineros. Los árboles callaban. Habían hecho, por su parte, al viento señal de que no les turbara el reposo. Sólo proclamaban sus nombres, con el orgullo de su personalidad, en aquel recinto donde todos sirven por igual a la ciencia. Y no sus nombres vulgares, los que se darán ellos entre sí cuando dialoguen, sino los otros, los que son como su ejecutoria de nobleza: *Paulownia imperialis, Sophora japonica, Taxus baccata.*

Cuando volví a sacar el reloj, la aguja llegaba a la meta. Decidido a no ser yo quien rompiera el silencio, levanté la mano y mostré la esferilla a mis amigos. ¿Quién habló primero? ¿Quién cortó la palabra a Mallarmé? Entonces nos decía ya cosas tan sutiles, que, para desentrañarlas, no han de ser bastantes los treinta días largos que usted, amigo Vela, nos da para que contestemos a su pregunta.

Vea si se conforma con lo dicho, y téngame siempre por muy suyo, amigo y servidor,

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

Muy señor mío: En contestación a su requerimiento, confieso con toda sinceridad, es decir, con todo descaro, que durante los cinco minutos de la ceremonia muda en memoria de Mallarmé dominó en mí un profundo temor, el temor de quebrar el silencio con alguna exclamación irreprimible. El Jardín Botánico tiene la devoción de todos los años de mi vida. Allí aprendí a pronunciar las primeras palabras. Después, en las primaveras juveniles, he colgado muchos ex votos sentimentales en sus enramadas, junto a los racimos de las glicinas y los tirsos de las lilas. Ha sido para mí una basílica vegetal, con las agujas de sus cipreses, los arbotantes de los sauces, el

claustro de su emparrado. Por otra parte, Mallarmé tiene para mí un altar en cualquier tiempo y sitio.

Sentí el pavor de dejarme seducir por un verso, una alusión o una reminiscencia que quizá me llevaran a proferir una voz o a dar un suspiro y a destrozar de ese modo la solemnidad de nuestro mutismo. Temía el castigo de las miradas agudas y magistrales que me hubieran reconvenido, y, además, la responsabilidad de la profanación. Así, procuré romper todos los hilos que tiraban de mi atención y me mantuve en un estado mental indeciso, inestable, punto ciego del pensamiento, mientras apretaba con miedo los labios.

¡Aquel silbato de tren, aquel rodar de coches, las gotitas de lluvia en la arena! . . . Cuando el cronometrador, señor Díez-Canedo, anunció el término de la ofrenda muda, *yo no había escuchado el silencio;* había oído todos los rumores de la ciudad, aun los más remotos. Y me despedí presuroso (pido perdón a todos) al sentir la campanita de una lejana parroquia que me llamaba a la dominical misa de doce. Es cuanto puede decirle su atento y seguro servidor

MAURICIO BACARISSE

Nuestro secretario de la *Revista* pide a los que callamos por Mallarmé que inutilicemos aquel silencio comunicando en estas páginas lo que entonces pensamos. Si no fuera mucha pedantería, yo le hubiera preguntado: Secretario Vela, no sé lo que me pide usted. ¿Qué piensa usted que es pensar? ¿A esta imagen de la torre de Pisa que por azar brinca ahora sobre el área de mi conciencia llamaría usted pensamiento? ¿O más bien al flujo asociativo en que pasan empujándose como ovejas por la cañada las representaciones? Pero en este caso, no sería pensamiento lo único que más certeramente debiera llamarse así: el proceso mental ordenado y conforme a plan en que perseguimos deliberadamente un problema y evitamos las meras asociaciones. En la asociación va el alma a la deriva, inerte y deslizante, como abandonada al alisio casual de la psique. En la intelección, por el contrario, ejercemos verdaderas actividades: comparamos, analizamos, atribuimos, colegimos, inferimos, abstraemos, clasificamos, etc., etc. Du-

rante muchos siglos se ha creído que pensar y asociación de ideas eran una misma cosa. Mas ahora sabemos que la pura asociación de ideas no se da más que en ciertos dementes: es el fenómeno llamado "fuga de ideas". No sé, pues, bien lo que usted me pide. En la duda, y a fin de no dejar fuera lo que acaso usted prefiere, me limitaré a reproducir mediante una retrospección cuanto ocurrió en mi escenario mental durante parte de aquellos tácitos minutos: reproducir los cinco exigiría muchas páginas. Así tendrá mi comunicación el carácter de los "protocolos" usados en la "psicología experimental del pensamiento".

"Es mucho silencio el de cinco minutos. Terror de atravesarlo a nado mudo. Distraerse y hablar fuera un naufragio ... 'Los mástiles que se inclinan hacia los naufragios' (Mallarmé) ... Es como atravesar una plaza grande y vacía bajo el sol: agorafobia ... La idea de este silencio es de Alfonso Reyes ... A ningún español se nos hubiera ocurrido esto. A los españoles nos avergüenza toda solemnidad, nos ruboriza. ¿Por qué? Pueblo viejo. Tenemos en el alma centurias de solemnidades; éstas han perdido ya la frescura de su sentido y nos hemos acostumbrado a pensar que son falsas y desvirtuadas. Alfonso Reyes es americano. Alfonso ... Reyes ... Alfonso, nombre de reyes ..., es americano. Pueblo joven ... La juventud es, dondequiera que se la halle, en un hombre, en un pueblo, un sistema de muelles tensos que funcionan bien y se disparan con toda energía ... El joven lo siente todo heroicamente, mitológicamente, con plenitud y sin reservas ... Los pueblos niños viven en perpetuo estreno, como los niños. Lo estrenan todo ... Recuerdo sintético de mi teoría sobre el modo de vestir de los hombres argentinos ... En esta teoría interviene como término de comparación el famoso jubón de raso amaranto que usaba Leonardo de Vinci ... Imagen visual muy vivaz de este indumento ... ¿Debo pensar en Mallarmé? ¿Defraudo a estos amigos pensando en todo menos en él? Probablemente, sólo los pueblos jóvenes —Alfonso Reyes (mejicano) y Chacón (cubano)— piensan ahora en Mallarmé ... Los demás ... Sospecho que, como yo, piensan que están azorados ... ¿Por qué nos azora callar juntos?

Recuerdo sintético de la teoría del azoramiento.* ¿A qué altura estaremos de esta navegación por un mar de silencio? ... Mallarmé habla de silencio ... ¿Dónde? ... Describiendo a la bailarina Loie Fuller, dice: 'es un silencio palpitado de crespones de China' ... Y comparando la danza y la pantomima, sugiere que 'están ambas celosas de sus silencios respectivos' ... Debe hablar en algunos otros sitios más sobre el silencio, pero no los recuerdo ... En qué sentido la poesía de Mallarmé es una especie de silencio elocuente ... Consiste en callar los nombres directos de las cosas, haciendo que su pesquisa sea un delicioso enigma ... La poesía es esto y nada más que esto, y cuando es otra cosa, no es poesía ni nada. El nombre directo denomina una realidad, y la poesía es ante todo una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades ... El ciclista de circo que corre entre botellas evitando tocarlas. En las épocas de cultura totemista y mágica, el individuo tenía dos nombres: uno el usado socialmente, otro secreto —el verdadero—, sólo conocido de la madre y el padre ... Mallarmé es un lingüista de este lenguaje compuesto sólo de denominaciones arcanas y mágicas. Lo mismo fue Dante. Recuerdo de versos dantescos en que se elude el nombre propio de las cosas y se las hace nacer de nuevo, se las presenta en *status nascens* merced a una denominación original ... En vez de Mediterráneo, dirá:

La maggior valle in che l'acqua si spanda ...

En vez de Beatriz,

Quel sol che pria d'amor mi scaldó il petto ...

* Resumen de esta teoría para inteligencia del lector. Lo psíquico —pensamientos, sentimientos, etcétera—, es, por esencia, realidad oculta, íntima (de *intus,* lo de dentro). El azoramiento se produce en la medida en que creemos que alguien descubre aquella intimidad nuestra que muy especialmente queremos tener oculta. Así, el que miente se azora. Ésta es la iniciación del fenómeno. Pero luego lo que queremos ocultar es precisamente nuestro azoramiento. Hacemos gestos ocultadores, tosemos, nos pasamos la mano por el bigote, nos quitamos motas del traje para dar a entender que "pensamos en otra cosa". Pero luego queremos también ocultar este deseo nuestro de ocultar, y así sucesivamente. El azoramiento se nutre de sí mismo y su desarrollo es una intensificación progresiva. El que está azorado lo está cada vez más.

En vez de decir que está a la izquierda de Virgilio, dirá que se halla

Da quella parte onde il core ha la gente.

España no se llama España, sino

Quella parte onde surge ad aprire
Zeffiro dolce la novelle fronde
*Di che si vede Europa rivestire.**

Dante se da cuenta de este procedimiento, y una vez que en el Purgatorio se resiste a nombrar su ribera nativa y decir 'el Arno', hace que una sombra antipoética se irrite y pregunte:

Perchè nascosse
Questi il vocabol di quella riviera,
Pur com'uom fa dell'orribili cose?

He ahí toda la poética: hay que esconder los vocablos *porque* así se ocultan, se evitan las cosas, que, como tales, son siempre horribles ... Una vez que Mallarmé se encuentra ante el horrendo trance de tener que decir 'yo, Mallarmé', como en un acta notarial, prefiere evitarse a sí mismo, y dice: 'El señor a quien mis amigos tienen la costumbre de llamar por mi nombre' ... Vaga impresión de fatiga virtuosa, como de haber cumplido con un deber; en este caso, el deber de pensar en Mallarmé ... ¿Habrá pasado ya el tiempo? ... Canedo, nuestro cronometrador, mueve una mano. ¿Irá a tacar el reloj? ... Un transeúnte se acerca. ¿Pasará entre nosotros? ¿Qué debemos hacer? ¿Advertirle que se detenga para no atravesar nuestro silencio y romperlo como un cristal? ... Vaga angustia ... Y una feroz gana de hablar, de decir que Mallarmé fue un fracasado, un pájaro sin alas, un poeta genial sin dotes ningunas de poeta, escaso, torpe, balbuciente ... ¿La poesía? ... Hace tiempo estoy convencido de que la poesía se ha agotado ... Cuanto hoy se hace es mero hipo de arte agónico ... De pronto se abre en mí un vacío mental: no hallo nada dentro de mí; ninguna idea, nin-

* No respondo de la exactitud de estas citas.

guna imagen..., salvo esta percepción de vacío espiritual... Pasan entonces a primer término las sensaciones intracorporales y externas: el latido de la sangre en las venas, el zapato de Moreno Villa que está sentado a mi vera y el tronco arrugado de una sófora japonesa que se alza enfrente de mí..."

Calculo que todo esto ocurrió dentro de mí durante el transcurso de dos minutos. En leerlo se tarda mucho más. ¿Por qué? Esto nos llevaría a interesantes lucubraciones psicológicas sobre el pensar informulado y el formulado, sobre las abreviaturas mentales, sobre ese extraño fenómeno en que tenemos la clara impresión de "saber" una teoría compleja, toda entera, sin tener actualmente en la conciencia desarrollados sus miembros —lo que se ha llamado "saber potencial", etcétera, etcétera...

José Ortega y Gasset

En la gloria del otoño, más que en la gloria del poeta. Pero ¿no era esta primera mañana otoñal el mejor homenaje a Mallarmé? Los árboles, los árboles cultísimos del jardín botánico, con sus palabras latinas, eran para mí un coro misterioso, la única voz que podía oírse en el gran silencio que a todos nos envolvía. Porque mientras todos callábamos, los árboles, con sus letreros negros, grandes letreros que a veces casi ocultaban el tronco pequeño de algunos, hablaban una lengua de eternidad. Pasó nuestro silencio perfecto de cinco minutos. Frente a nosotros quedaban aquellos árboles. Eran un símbolo de la permanencia de la cultura humana.

José María Chacón y Calvo

Primero pensé esta fórmula aproximada: Mallarmé = Baudelaire + Poe; pero luego me ha parecido inexacta, porque unos años han bastado para darnos de Mallarmé una imagen aislada, de puro clasicismo.

Su poesía nos sorprende hoy por dos motivos esenciales —y casi únicos—: la perfección y la claridad; una claridad tan intensa, que resulta a veces cegadora; hiriente sensación

de luz —transparencia o reflejo—, trozo de hielo o diamante, exaltación y equilibrio extremados.

Conviene fijarnos especialmente en esto: hasta cuando no se le entiende (última época), está claro que no se entiende —claramente ininteligible como la luz—; pues de tal modo se evidencia siempre su poesía, que al hacerse enigmática, tiene la lucidez irreparable de serlo.

Por culpa de su ideología turbia y mal aprendida —¿qué idealismo trascendental?—, se ha confundido a un Mallarmé teórico con el poeta que realmente era. Vivió y escribió esta pugna de su ideología con su temperamento, venciendo al fin éste —inteligente y sensual—, y dando a su obra toda cierta picante ironía contradictoria.

Clásico y vivo como Pascal, ¿acaso no es en ellos en quienes más gloriosamente triunfa la inteligencia?

JOSÉ BERGAMÍN

Prevenidos, esperábamos, ya en silencio, la orden de callar. —"Y ahora, a ver quién llega el primero", dijo una voz en el momento mismo en que nuestro cronometrador daba la señal de partida.

De pronto, mi pensamiento se vio duramente aglomerado al pelotón unánime, al grupo recién hecho, tenso y creciente —grande también "en la medida de cómo supo callar".

En el primer instante, cada cual inició una arrancada suya, un tirón que la cohesión del conjunto no dejó terminar.

"Hablar es dispersarse" (Amiel). Callar es concentrarse, pues.

Quietos, atraillados por un silencio denso, tenso y cuajado, quedamos como suspendidos en el espacio, y comenzamos a marchar juntos, transportados, en el tiempo. Eran ya incapaces de turbarnos las vagas siluetas que atisbaron, curiosas, por entre los árboles rotulados o las estatuas que arropan el prestigio de su plata oxidada con edredones de hojas. Únicamente el paso de alguna mujer hubiera conseguido disociar la trabazón del grupo ensimismado. La onda que cada cual produjo al sumergirse, se había diluido en las demás, y nos unía, ahora, un cerco tirante.

Con todo, nadie pensaba en Mallarmé seguramente (ni aun en Romains, o en Durkheim —como pudiera suponerse).

Durante el transcurso de los cinco minutos, el grupo pensaba únicamente en eso: en los cinco minutos que, ásperos y difíciles, transcurrían para él.

El silencio total reúne, pero también cohíbe, y conduce al tiempo —como provoca el tema del tiempo una situación muda y embarazosa.

Nada, pues, de meditación ni de saboreo deleitoso. Un ávido tragar, un penoso precipitar segundos que nos recorrían —uno a uno—, produciendo un hormigueo similar al que debe sentir en su diafragma el reloj de arena.

Poco a poco, las ligaduras se aflojan considerablemente: debemos de estar llegando. Próximos a rebasar la meta, empezábamos a sentir el espacio. Éramos devueltos al tiempo normal. Pero es una llegada la nuestra sin competencias ni postreros esfuerzos: una llegada unánime, cordial. Nos dejamos llegar sin pensamiento determinado, conducidos hasta el fin —como los compañeros de un viaje que, puestos ya en pie, con el sombrero ceñido y el maletín empuñado, entran en agujas, expectantes, silenciosos y desentendidos ya unos de otros.

ANTONIO MARICHALAR

Revista de Occidente, Madrid, noviembre de 1923.

III. TESTIMONIO DE DOS POETAS

Mi objeto, al dar noticia, más adelante, de las traducciones que conozco, no es el reseñar las vicisitudes de la crítica mallarmeana en España e Hispanoamérica. Con todo, quiero referirme a dos páginas imprescindibles. Una es del americano Rubén Darío; la otra, del español Juan Ramón Jiménez, ambas de no fácil acceso.

En *El Mercurio de América* (Buenos Aires, octubre de 1898) aparece un artículo de Rubén Darío, *Stéphane Mallarmé,* escrito a raíz de la muerte de Mallarmé por encargo de la dirección de la revista. Darío, que era tan niño, se deja llevar por el deseo de imitar la lengua de Mallarmé. Y, entre esto y las consabidas erratas, se produce, a los comienzos sobre todo, una que otra frase monstruosa.

Comienza Darío excusándose de apresurar un trabajo que sólo podría hacerse medio siglo después. En cuanto al canto sobre la tumba, haría falta "el soneto del Orfeo excepcional, la pequeña lira no más grande que la concha de una pequeña tortuga, con la cual recibiesen ya la ofrenda armoniosa, o Baudelaire o el angélico y tenebroso a un tiempo mismo yankee: *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*".

¿No es de una aguda curiosidad, para todo buen catador, el sentir cómo ensaya Darío la transposición sintáctica de su modelo, con efecto tan ostensiblemente gongorino en la frase final, y tan secretamente gongorino en el *ya,* que parece todo un *jam* robado al Lacio? Al fin, tras de vacilar un poco, emprende Darío una "demostración aislada", para el escaso "número de quienes, en conciencia, crean haber visto de lejos flecha o cúpula, destacándose sobre el azul en la isla del Príncipe Solitario". Es un verdadero homenaje lírico, y hay que recogerlo piadosamente:

> De mi castillo interior, no obstante, diré aquí, sucintamente, diviso:
>
> Que jamás la idea pura ha visto en los ofertorios, delante de su

ara, más prodigiosos paramentos sacerdotales. La evocación, la presentación, tan rápidamente como en un gesto puede permitirlo el alzamiento del extremo de un cortinaje, de lo que existe en ese universo:

Más allá, únicamente revelado fragmentario y en confusión, por virtud de ensueño, o a través de ese vidrio opaco, en lengua de ciencia y cerebración inconsciente, y de donde supremos espíritus, por empírea o puerta infernal, recibieron revelaciones inauditas, Shakespeare, Poe, Wagner.

La meditación sobre este hilo de Ariadna, doblemente útil entre el jaspe, oro, marfil, del laberinto: *Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur!*

Resurrecciones de maneras de expresión, concreción inmemorial de fórmulas rituales o sibilinas.

Ausencia de una religión, presencia virtual de todas, en su relación con el misterio, y las pompas litúrgicas, virtud de los signos, secreta fuerza de las palabras; el ensalmo musical, *lo hierático en movimiento.*

El poeta concreta en el instrumento del idioma humano las potencialidades de la música, creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee. En ocasiones un solo vocablo, una palabra sola, interlineal, libre, produce la magia por sí misma, ley, son u hosanna; tal —en el curso poético que conocéis—, "Palmes!" en el *Don du poème;* "Etna!" en *L'après-midi;* "Anastase", "Pulchérie!" en la *Prose pour Des Esseintes;* o el "Ptyx", cuya enunciación ha azorado gran muchedumbre fuera del templo, en uno de los incomparables sonetos.

Ausencia preconcebida de la usual ayuda de lo incidental, cara a la pereza en la cerebración; el pensamiento parangón queda por lo tanto en su soledad, sin otro corte que sus propios fulgores, asunto de aspirar la rosa espiritual, la única mágica perla de esencia.

Por el hallazgo de una copa o una gema, la aparición súbita de la vida de prehistóricos Ecbatanas, Micenas, Atlántidas. Un evhemerismo *à rebours,* ciertos hombres soportando la encarnación pasajera, habiendo, en su origen, sido, hoy con lo absoluto en vaga relación clandestina, dioses.

La sospecha, o la seguridad de existencias anteriores, al sentir despierto en el fondo del ser, así momias de princesas antiguas animadas por irresistibles "venifora", sensaciones, visiones, ceremoniales, triunfos, familiares o misteriosos espectáculos, con la sola combinación de tales o cuales sílabas sonoras al abandonar su larva el pensamiento.

Lo que se encierra en un viejo libro que, al abrirlo, deja escapar, como en el cuento de Oriente la caja de bronce, el vapor de un genio, un enjambre de efluvios ancestrales; o la decoración animada por el solo influjo de lo que se llamaría el secreto de las

cosas: "viejo almanaque alemán", "largas diligencias"... "grimorio", según la colocación en el discurso, y el ritmo de la idea.

Azoramiento de los contemporáneos de Lycofrón, y antes de la saeta mortal las innumerables tentativas, cínifes o víboras; el amor al arcaísmo: mientras más reculado en el tiempo, mayor valor del vino precioso, aristocracia vocabularia; misterio del verbo: habría que recordar los himnos de escondido significado preciso que cantaban los aztecas, y los de los hermanos Arvales de Roma? ¿O *Pape Satán, pape Satán aleppe?* ¿O a Shakespeare en ciertas partes? Lycofrón-Mallarmé. ¿Y la erudición de los escritores medievales? ¿Y la erudición de Hugo?

Mas hay un mundo de la *Alejandra* a las *Divagaciones*. Para sustituir a Tzetzes, tenéis con creces a Thadée Natanson.

La teoría de los silencios; y la supresión de todo signo, en veces, ortográfico; los componentes quedan al influjo de la música personal, en la melodía indefinida o infinita; genuflexión wagneriana, ¡y qué!

En la *Prosa para Des Esseintes*, la clientela periodística, escandalizada de no encontrar prosa (asombro mío de mirar, a propósito de *Prosas profanas*, ¡igual error en un redactor del *Mercure de France:* Pedro Emilio Coll!, habiéndome felicitado Rémy de Gourmont cabalmente por el hallazgo de dicho título).

Se endereza la persona armónica de Herodías, la de la clara mirada de diamante. De un vaso sagrado, antiguo, cincelado de símbolos, se eleva, lengua de la verdad ignorada de la naturaleza, sobre arcanos ungüentos femeninos, una llama.

En su siesta, he aquí al sátiro de los zuecos de oro. Deleite de catecúmenos de poder percibir definitivos resplandores, en la nube que le envuelve, y pone oído a la siringa, tan otra de la de Verlaine! que bajo una arcada de metafísica, hace marchar en un paso ritual sus pavones, azul y plata y oro.

En el pequeño poema en prosa, ni Baudelaire, ni *Gaspard de la Nuit*. Él sabía la lengua inglesa, de ahí traductor de Poe y antes del *Vathek* de Beckford. En el pequeño poema, como en toda su prosa, inconsciente quizás la aplicación del hipérbaton inglés, y modo de decir de hacer sucumbir de espanto a Chapsal.

Las simpatías son Poe, William Wilson, y el enamorado de Leonora, y todos los personajes del americano reconocerían ciertos paisajes y sensaciones; una misma existencia mental, en el *Fenómeno futuro*, o en *La pénultième*.

Y puro Poe, ¡purísimo! Tanto que se diría otra traducción más, *Plainte d'automne:* —"Desde que María me ha dejado para irse a otra estrella —cual Orión, Altair, y tú, verde Venus— he siempre querido la soledad." Frases de un cristal melancólicamente fluido... *Depuis que Marie a passé là avec des cierges*...

Y el *Frisson d'hiver?* de donde se evade un perfume de arcaico misterio, y la idea fija en una sutil obsesión de enfermizo encanto.

Las sensaciones suelen llegar al paroxismo. La tristeza o la alegría presentan faces inesperadas. Insospechable para el profano, lo que recela una simple anécdota, o el casual incidente de una excursión, paseo solitario por una alameda; las arquitecturas musicales y el ensueño de los chorros de agua; el cisne, personaje hermético.

Aplicable a él mismo su resumen de *Vathek*. Pues ninguno otro podría detenerse en la formulación matemática de sensaciones de pesadilla o sueño: "La tristeza de perspectivas monumentales muy vastas y el mal de un destino superior", "el espanto causado por arcanos", y "el vértigo por la exageración oriental de los números; el remordimiento que se instala de crímenes vagos o desconocidos; las languideces originales de la inocencia o de la plegaria; la blasfemia, la maldad, la muchedumbre". ¿Caemos en un torbellino de rememoraciones hípnicas? Por mi parte, tengo el flotante recuerdo de todo eso como en la lejanidad de un mundo en que hubiera actuado. Igual efecto de percepción, en algunas planchas de Traschel, en cierta música de Wagner, en tales tinieblas de Redon, en lo bufo trágico inglés, en Aubrey Beardsley.

La crítica, por otros procedimientos, rebaja, aplasta; he aquí que se levanta al poema; y un retrato, Villiers o Verlaine, o el sketch de Whistler, cristaliza la resumida sinfonía.

Un carbunclo en una joya de Bagdad.

Escuchad esta declaración: "Yo soy el enfermo de los ruidos, y me extraña que a casi todo el mundo repugnen los olores malos, menos los gritos." ¡Divino secreto del silencio! de donde emergerán los angélicos palacios, las suprasiderales únicas melodías.

De los ojos del mago, en ocasiones, hacia la caravana social, sobre el inmenso baile de disfraces, una luminosa indicación: nadie la observará. Meditar en el último parágrafo del retrato de Villiers.

Todo lo demás, divagaciones, pues así es la palabra, suficiente para la vida entera de un convento de exegetas; el pozo de Aladino; ya nos conduzca sobre esas grandes alas arcangélicas hacia el universo wagneriano; a su concepción ideal de la Representación; a la futura realización del Libro cósmico del arte.

Muerto ya ¿qué sino la veneración cariñosa de quienes le supieron solo, en la procesión inmensa de los escogidos?

Sobre la almohada purpúrea, palidez, sobre la cual la inaudita Tiara a siete órdenes de gemas. Ese humo de color de oro, en la cazoleta, deja semimaterializarse tantas faces de Oriente... ¡sonrisas de las difuntas princesas! he aquí que traza un signo nuevo, sobre el lago en silencio, el Cisne que comprende.

RUBÉN DARÍO

Notoriamente, Darío hizo esfuerzos sobre su lengua, como en holocausto a Mallarmé. Pero nótese —para los que piensan

que el vino y el abandono son una misma cosa— que Darío conocía a su autor; tan bien y tan a fondo que dudo se le haya escapado una sola gema de la corona, en esta revista hecha con el índice tembloroso. Todo lo recuerda, todo lo sabe: hasta el lugar común "Licofrón-Mallarmé" (como hoy decimos "Licofrón-Góngora"), lugar sujeto a rectificaciones en estos últimos años (Thibaudet). Y es curioso advertir también que no necesitó de la publicación de *Igitur* —como Paul Claudel— para decidirse a clasificar a Mallarmé entre los poetas de la alta medianoche, y que vio por su cuenta, de un modo preciso, las influencias que más penetraron la obra de Mallarmé.

Cuando convoqué a algunos amigos para los cinco minutos de Mallarmé de que doy cuenta en otra parte, Juan Ramón Jiménez, ausente, me dio pruebas de su presencia en tres cartas que andan en pliegos dispersos de su obra. La del 11 de noviembre de 1923 dice así:

> Mi querido Alfonso Reyes: Esta madrugada, durmiendo, he formulado la siguiente infantil definición de Mallarmé:
>
> *Un exactísimo, culto y digno señor de mal gusto, que escribe —fumando— los domingos, en papelitos del Japón, el alfabeto enigmático de la poesía pura.*
>
> —Hincapiés del hombre despierto: *De mal gusto:* portiers con modroñitos, papel de lujo para borradores, sillones de hule, iniciales enlazadas, sintaxis de compás, periódico de modas, hibridismo humoso, y oro de inventos y filosofías de la época, mal digeridos, con perfectas liquidaciones eternas. *Los domingos:* la poesía pura es fiesta, gloria, ocio, excepción. *Alfabeto:* cifra, compendio, tesoro, norma, secreto, síntesis, centro, origen.
>
> ¿Un nuevo adorno querido Alfonso Reyes, devoto del pertinente maestro, para su cajoncito de Mallarmé?

Sí, querido Juan Ramón: el mejor adorno, y sin duda algo más que adorno: en esos diminutos gemelos de Exposición aparece el Sena, y al fondo, se mira Nuestra Señora de París. Y no falta nada, y aun parece que hay muchas más cosas que en la realidad misma, porque todo queda clavado a un tiempo, casi por un solo rayo visual.

IV. NOTICIA DE TRADUCTORES

I. Reflexiones preliminares

Estas notas seguramente no agotan la materia.* En todo caso, creo no haber omitido ninguna traducción importante. Debo la mayoría de mis datos a Enrique Díez-Canedo; y de las omisiones sólo respondo hasta donde es justo, dada la escasez de nuestros repertorios bibliográficos, sobre todo en literatura moderna.

En tiempos en que todo gacetillero de Francia se consideraba con derecho a burlarse de Mallarmé, corrían por las redacciones algunos juegos de palabras como éste, que trae Poizat: *Il a un Henri de Régnier au plafond, c'est pourquoi il est Mallarmé pour la lutte.*** La tendencia al juego de palabras es endémica en español, y hasta hay momentos en que parece subir a categoría de tradición literaria. Un día, cuando yo era periodista en Madrid, el caricaturista Bagaría llegó con la nueva de que Nilo Fabra, aquel pobre Nilo de las "inundaciones periódicas" como decían sus amigos, estaba traduciendo a Mallarmé. Bagaría se equivocaba: Nilo Fabra traducía *apenas* a Mérimée (usando la palabra *apenas* en el sentido portugués). La noticia casi causó escándalo y no faltó, entre la tertulia del Regina, quien comentara: "Yo, al oír esto, la verdad, *m'alarmé.*" Y lo cierto es que casi causa alarma el anuncio de que alguien se atreve a poner las manos en aquellos versos. La poesía de Mallarmé está tan asida a la palabra, que hay temor de que desaparezca al desnudarla para

* Este capítulo y el nº v se publicaron, en español, en la *Revista de Occidente,* Madrid, agosto de 1932; y en versión francesa de Mlle Mathilde Pomès, en la *Revue de Littérature Comparée,* París, julio-septiembre de 1932. De entonces acá, han aparecido nuevas traducciones de Mallarmé no comprendidas todavía en el presente estudio.

** En cambio, Verlaine:

Vous n'êtes pas mallarmé,
Plus que Sully n'est Prud'homme.

cambiarle túnica. Las palabras de Mallarmé —dice Valéry— son "cuerpos gloriosos", incorruptibles.

Naturalmente, los traductores castellanos han preferido la primera manera de Mallarmé, la más accesible, y se han sentido especialmente atraídos por ciertos poemas. De la *Aparición* hemos contado no menos de seis versiones, y varias también del *Suspiro*, la *Brisa marina*, la *Herodíade*, *Las ventanas*. Pero esta regla tiene excepciones: así, Díez-Canedo ha traducido, con singular acierto para mi gusto, el *Cisne;* Cansinos-Assens, *Los dados* y el *Cántico de San Juan;* Bacarisse, la *Santa* —que, aunque de la primera época, tiene ya el sabor de la segunda—; del *Abanico de la Señorita Mallarmé,* que yo traduje en 1919, había otra traducción anterior en dos años, hecha por José Pablo Rivas, traducción que yo ignoraba entonces; finalmente, Pedro Miguel Obligado ha traducido *La tumba de Poe.* Aunque el propio Mallarmé nos daba un consejo de cordura traduciendo en prosa los poemas de Poe, las traducciones en verso —donde el esfuerzo tiene que ser más limpio y realizarse más plenamente el aforismo de Whistler: que el trabajo borra las huellas del trabajo— ofrecen a mis ojos más interés, si bien las más veces lo defraudan. Resulta difícil encerrar en un molde castellano de iguales dimensiones que el molde francés todo el contenido del poema. Esto lo saben cuantos han hecho traducciones poéticas del francés al castellano. Tan noble poeta como Guillermo Valencia ha debido abandonar la uniformidad mallarmeana, mezclando alejandrinos con heptasílabos (lo cual después de todo conserva el galope rítmico), y se ha conformado con convertir los dieciséis versos franceses de la *Aparición* en veintidós versos castellanos, y los dieciséis de la *Brisa marina* en no menos de veintiocho. Además, se ha consentido repeticiones y tartamudeos ("Como el hada rïente — como el hada risueña — como el hada rïente") más propios del estilo de José Asunción Silva que de Mallarmé. Sin contar con que deja disiparse el vigor de la sorpresa en los finales de ambos poemas. Todavía la "vaporosidad de las flores" se le convierte en "vaporosidad de los tallos", y de paso se le caen algunas monedas, como ese tal vez intraducible *chapeau de clarté,* y el correspondiente "sol en los cabellos" de la mujer que apa-

rece de pronto frente al poeta. Eduardo Marquina —otro ejemplo de calidad—, al traducir el *Placet* (él lo llama: *Siglo XVIII;* Bacarisse, con mejor acuerdo, lo llama: *Instancia*), nos transforma a la Hebe, escanciadora de los dioses, en un enigmático "Hebeo". En otros casos, el simple encuentro de dos traductores sobre igual terreno produce curiosos resultados: 1º, ante todo, el primer traductor ejerce atracción sobre el segundo; 2º, el segundo traductor, por huir de esta atracción, se obliga a veces a abandonar el recto sentido, y 3º, suelen, dentro de un mismo verso, producirse casos combinados de los dos fenómenos anteriores. Quien compare la traducción de *Las ventanas*, de Marquina, con la que después hizo Maristany, encontrará ejemplos de todo ello. Hay quien se vio en la necesidad de usar la fea palabra "nacencia", en vez de "nacimiento", cuando significan cosas tan distintas. A tal otro se le escapan versos imposibles ("¡Ay, que la carne es triste y yo lo he *leído* todo!" O bien: "Pero ¡oh corazón! ¡oye cantar los marineros!"). Uno pone "salvaje" donde correspondía "fulvo", "flavo" o "leonado", y dos son los que dan "bestialidad" como traducción de *bêtise*. Quién procura "aclarar un poco" a Mallarmé —contradicción en los términos— y quién se permite colaborar con él demasiado, echando sobre los versos el peso de cosas en que el Maestro nunca pensó, para lograr así que los versos aterricen en el deseado y seguro suelo del consonante. Tales son las bregas de la traducción, problema irresoluble en principio. Con todo, el conjunto de las versiones de Mallarmé al castellano daría una pequeña antología llena de un encanto especial, pues no se acerca uno en vano a tan alto modelo. Además, la traducción de Mallarmé tiene que ser fruto de amor, y esto ya es una promesa de deleite poético. El solo hecho de ponerse a la versión de Mallarmé, cuando no sea un arrebato ambicioso, parece un testimonio de probidad literaria, y entre los traductores aquí mencionados andan algunos de los primeros nombres de nuestra poesía. Por mi parte, yo algo he aprendido en todas estas traducciones, y todas me han servido para las que a mí, de paso y mientras analizaba los versos de Mallarmé, se me iban cayendo de la pluma. Si he señalado reparos, no es con ánimo desdeñoso. Reconozco que es siempre fácil rec-

tificar los detalles, los pasajes aislados, cuando no se tiene el compromiso de hacer la obra total. En prenda de mi buena fe, publico al final mis últimas traducciones, que es confesar del modo más explícito que yo también tengo de vidrio el tejado.

II. Índice Bibliográfico

1. Guillermo Valencia, *Ritos*, Bogotá, 1898. Trad. en verso de *Aparición* y *Brisa marina*, que reaparecen en las posteriores ediciones de *Ritos:* Londres, 1914 y Madrid, 1919. (V. núm. 10.)
2. Leopoldo Díaz, *Tres poetas franceses: Stéphane Mallarmé, Georges Rodenbach, Albert Samain.* En la *Revista de Derecho, Historia y Letras,* dirigida por E. S. Zeballos, Buenos Aires, junio de 1901, p. 499. Trad. en verso de la *Aparición.* (V. núms. 11 y 12.)
3. Anónimo, *Escuelas literarias. Los Simbolistas. Stéfano Mallarmé.* Trad. del párrafo que empieza: "Pienso que sólo es necesaria una alusión . . ." y del poema en prosa *Lamentación de otoño,* con una brevísima introducción y un retrato. En la revista *Pluma y Lápiz,* IV, núm. 150, Barcelona, 12 de septiembre de 1903.
4. Andrés González Blanco, *Brisa marina.* En la revista *La República de las Letras,* núm. 12, Madrid, 22 de julio de 1905.
5. Enrique Díez-Canedo, *Del cercado ajeno,* Madrid, 1907. Traducción del poema en prosa *El fenómeno futuro,* y trad. en verso del soneto del *Cisne: Le vierge, le vivace . . .* (V. núms. 6 y 10.)
6. Anónimos, varios poemas en prosa: *El fenómeno futuro, La pipa, Queja de otoño, Estremecimiento de invierno.* En la revista *Renacimiento,* núm. 3, Madrid, mayo de 1907. El primero es la trad. de E. D.-C., citada en los números 5 y 10. Los otros tres son trad. de Gregorio Martínez Sierra. (V. núm. 10.)
7. Ricardo Gómez Robelo, trad. del poema en prosa *El nenúfar blanco.* En la *Revista Moderna,* VIII, núm. 4, México, junio de 1907.

8. M. (Eduardo Marquina), *Toda la lira. Poetas extranjeros contemporáneos. Stéphane Mallarmé.* En la revista *España Nueva,* Madrid, ¿1908? Tras una breve introducción firmada con la inicial M., trad. en verso del *Siglo XVIII (Placet futile), Las ventanas, Diálogo de Herodíade y la nodriza.* Reproducción de la caricatura de Luque que representa a S. M. como un fauno. (V. núm. 10.)
9. Teodoro Llorente, *Aparición.* En la revista *La España Moderna,* Madrid, octubre de 1910.
10. E. Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna.* Antología ordenada y anotada por . . . , Madrid, 1913. *Las ventanas, Siglo XVIII,* y el fragmento de la *Herodíade,* en verso, por E. Marquina (V. núm. 8); *Aparición,* en verso, por G. Valencia (V. núm. 1); el *Cisne,* en verso y *El fenómeno futuro,* en prosa, por E. D.-C. (véanse núms. 5 y 6); y el *Estremecimiento de invierno,* por G. M. S. (V. núm. 6).
11. Leopoldo Díaz, *Poesías de S. M.: Suspiro* y *Aparición.* En *La Revista de América,* II, núm. 18, París, noviembre de 1913. (V. núms. 2 y 12.)
12. *Idem,* trad. del *Don del Poema.* En *La Revista de América,* III, núm. 23, París, abril de 1914. (V. núms. 2 y 11.)
13. Fernando Maristany, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa,* Valencia, 1916. Trad. en verso de *Las ventanas.* De este libro hay edic., sin año, en Barcelona, Editorial Cervantes. También está reproducido este poema en el *Florilegio,* del propio autor, y en su *Antología de poetas franceses,* libros de que lamento no poder dar referencia más exacta. En este último, aparece también una trad. en verso de *El Azur.*
14. José Pablo Rivas, *Aparición, Las flores, El Azur, En el abanico de la Señorita Mallarmé.* En la revista *Estudio,* año V, tomo XVIII, núm. 53, Barcelona, marzo de 1917. (V. núm. 19.)
15. Abel Farina, *Fragmento* (de la *Herodíade*). En el periódico *El Correo Liberal,* IV, núm. 685, Medellín (Colombia), 10 de marzo de 1917. Esta "versión inédita" aparece firmada en San José de Costa Rica, enero de 1912. (V. núm. 22.)

16. Alfonso Reyes, *El abanico de Mademoiselle Mallarmé.* En la revista *La Pluma,* Madrid, 1919. Breve introducción, y tres traducciones sucesivas: en prosa, en verso rítmico sin rima ni metro fijo, y en estrofa aconsonantada como en el original. Esta última versión, reproducida en los libros de versos de A. R., *Huellas,* México, 1923, *Pausa,* París, 1926, y más adelante.
17. R. Cansinos-Assens, *Un interesante poema de S. M.* Palabras liminares y traducción de *Un coup de dés . . .* En la revista *Cervantes,* Madrid, 1919. (V. núm. 18.)
18. *Ídem, Salomé en la literatura. Antología y exégesis.* (Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire), Madrid, 1919. Trad. en prosa de la *Herodíade* ("Diálogo" y "Cántico de San Juan") con amplio comentario. (V. núm. 17.)
19. José Pablo Rivas, *Antología de poetas extranjeros,* Madrid, 1920. Reproduce las versiones citadas en el número 14.
20. Paul Verlaine, *Obras completas, II: Los poetas malditos,* traducidas por Mauricio Bacarisse, Madrid, 1921. Trad. en verso de *Instancia (Placet futile), El mal sino, Aparición, Santa, Don del poema. Esta noche* y *La tumba de Poe.* (V. núm. 26.)
21. Anónimo (Andrés Sovejano), trad. en verso de *Suspiro* y *Brisa marina.* En el periódico *La Verdad,* Murcia, 23 de septiembre de 1923, página literaria dirigida por Juan Guerrero Ruiz.
22. Abel Farina, *Obras completas, II: Juvenilia,* Medellín (Colombia), 1924. Trad. de *Las flores.* (V. núm. 15.)
23. Pedro Miguel Obligado, *La tragedia de Edgar Poe.* En el diario *La Nación,* Buenos Aires, Suplemento Literario del 12 de junio de 1927, artículo después reproducido en el tomo *La tristeza de Sancho y otros ensayos,* 1927. Traducido en verso del soneto *La tumba de Edgar Poe.*
24. Juan Ramón Jiménez, *Obra en marcha.* En *La Gaceta Literaria,* Madrid, 1º de enero de 1928. Trad. en prosa del poema *Suspiro.*
25. J. F. (Juan Filloy), trad. en verso de "Cansado del reposo . . ." *(Las de l'amer repos . . .).* En el diario *El Pue-*

blo, Buenos Aires, 20 de octubre de 1929. El traductor ha tenido la bondad de comunicarme su trad. en verso de *Angustia,* firmada en 1924. Publicada después en *Fábula,* La Plata, núm. 7, septiembre-octubre de 1937.

26. Mauricio Bacarisse, trad. en verso del *Placet futile* y la *Aparición.* El primero se llama aquí: *Nombramiento fútil* (V. núm. 20, donde se llamaba *Instancia*). En la revista *Social,* La Habana, abril de 1930.
27. León Tolstoy, *¿Qué es el arte?,* Buenos Aires, "Las Grandes Obras", edic. sin año, que probablemente reproduce alguna edición española anterior. En el cap. IX, el anónimo traductor trae un fragmento de la contestación de S. M. a la "encuesta" de Jules Huret; y, en el Apéndice, trad. en prosa del sonetino *A la nue accablante tu . . .*

No he logrado apurar cierta noticia sobre alguna traducción de S. M. hecha por el poeta boliviano Díez de Medina.

Según se ve, las traducciones comienzan el año mismo de la muerte de Mallarmé y —como la misma influencia del Simbolismo francés en nuestra lengua— comienzan en Hispanoamérica.*

28. Rafael Lozano, *Brindis, Suspiro, Triunfalmente evadido . . . , Súplica fútil. La tumba de Edgar A. Poe, El día tan virgíneo, Aparición, Brisa marina.* En *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 25 de febrero de 1933. *La siesta del fauno,* en *Repertorio Americano,* 17 de noviembre de 1934.
29. Ángel J. Battistessa, *Brisa marina, El Azur,* y *Las ventanas,* en el ensayo "Voces de Francia: Del Simbolismo a la Poesía Pura", *Verbum,* Buenos Aires, 1933, XXV, número 81, pp. 135-138.
30. Rafael Cuevas, *El virgen, el vivaz, el henchido momento,* en "Notas sobre Mallarmé", *Letras de México,* México, 15 de septiembre de 1939.
31. Mariano Brull, *Herodías,* fragmento. En *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo,* antología orde-

* NOTA DE 1954.—A los anteriores datos contenidos en la 1ª edición de este libro he añadido algo más, sin pretender agotar una investigación abandonada hace años.

nada por E. Díez-Canedo, Buenos Aires, 1945, pp. 241-242. *El nenúfar blanco*, *ibid.*, pp. 250-252.

32. Otto de Greiff, *La siesta de un fauno*, égloga. *Ibid.*, páginas 242-245.
33. Mauricio Bacarisse, *Quand l'ombre:* "La sombra amenazaba", *ibid.*, p. 247.

Por supuesto que tampoco en Hispanoamérica ha sido todo "vida y dulzura". Allá por 1897, se escribía:

"—¡Cuántas discusiones tuve yo en Colombia con motivo de Mallarmé y de Verlaine!"

"—A Mallarmé no lo entiende nadie —decía yo.

"—¡No diga usted eso! . . ." —Emilio Bobadilla ("Fray Candil"), *Grafómanos en América.*

V. EL ABANICO DE MADEMOISELLE MALLARMÉ *

A VECES, de todo un jardín sólo conservamos las alas de una mariposa. De la hija de Stéphane Mallarmé, apenas muerta, sólo conservamos —ya— el recuerdo de su abanico.

En la poesía que el Maestro le ha dedicado, el busto de la señorita Mallarmé se adivina, etéreo, entre las curvas electrizadas que traza, en vaivén, el abanico. Es un retrato casi invisible, y será el menos perecedero: raya en el agua, o mejor aún, trazo en el aire. No parece hecho de palabras: el poeta neutraliza los símbolos del lenguaje, saltando sobre las puntas de las ideas como si llevara alas en los talones. La poesía es casi un requiebro que una brisa leve deja caer en los oídos de una dama inefable. Pero circula por toda ella una pulsación anhelosa como el agitarse del abanico.

El abanico, encandilado, revolotea sobre el ascua del brazalete, y crea poco a poco, en torno a la dama, un espacio envolvente (¡y tan dinámico!) donde vislumbramos unos ojos soñadores, adormecidos; la mano fina, que merece aprisionar un ala; el pecho sediento de aire; la comisura de la boca y, tal vez, en un parpadeo, el brazo blanco. El "país" (¿crepúsculo de rosa y oro quizá?) como el abanico aletea, se borra. Del varillaje sólo queda un vago relámpago. Y creemos escuchar, a modo de madrigal, el ris-ras del abanico, cuando se deja caer en vuelo blanco.

La poesía de Mallarmé, tan recóndita como se quiera, nos parece, desde luego, dotada de cierta innegable belleza física, primera condición que debiera exigirse a los versos. La traducción en prosa, tan literal como la consienta la índole del idioma, nos permitiría "entender" todo lo que haya que entender: trazar la línea de las oraciones, y fijar la escena dramática que hay en todo poema (escena dramática: escenario, personaje y acción). La segunda traducción —rítmica— nos

* (Publicado por primera vez en *La Pluma*, revista madrileña de Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif, año 1920.)

acercará más al calor emocional, que no viene sólo de "entender". La idea original, redibujada, irá entrando más en nuestros hábitos de expresión poética, merced a las infidelidades ligeras que aquí —como en todo— son indispensables a la verdadera fidelidad. Así, además de entender, podremos gustar. Finalmente, la tercera traducción procura crear de nuevo la poesía de Mallarmé, sujetándose a la ley severa de su estrofa, con una equivalencia que esté más allá de lo literal. Algo perderemos de camino (lo que va de *paradis farouche* a "huraña ventura"), y no es extraño: ya saben los técnicos cuánto cuesta reducir a nueve sílabas castellanas las ocho sílabas francesas. No me jacto de perfección: me conformo con saber que aspiro a la perfección.

Y ahora veamos cómo

le futur vers se dégage
du logis très précieux.

I

O rêveuse, pour que je plonge
au pur délice sans chemin,
sache, par un subtil mensonge,
garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
te vient à chaque battement
dont le coup prisonnier recule
l'Horizon délicatement.

Vertige! Voici que frissonne
l'espace comme un grand baiser
qui, fou de naître pour personne,
ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
ainsi qu'un rire enseveli
se couler du coin de ta bouche
au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
stagnants sur les soir d'or, ce l'est,
ce blanc vol fermé que tu poses
contre le feu d'un bracelet.

II

Oh soñadora: para que yo me sumerja
en la pura delicia sin camino,
sabe, por una sutil mentira,
guardar mi ala en tu mano.

Una frescura de crepúsculo
te llega a cada compás,
cuyo golpe prisionero hace retroceder
el horizonte delicadamente.

¡Vértigo! He aquí que se estremece
el espacio como un gran beso
que, loco de nacer para nadie,
ni estalla al fin ni se apacigua.

¿Sientes el paraíso feroz,
lo mismo que una risa enterrada,
fluir del ángulo de tu boca
al fondo del pliegue unánime?

El cetro de las riberas rosas
estancado sobre las tardes de oro, éste lo es,
este blanco vuelo cerrado que tú dejas posarse
contra el fuego de un brazalete.

III

Oh soñadora: para hundirme
en la pura delicia sin senda,
aprende, con sutil error,
a guardar mi ala en tu mano.

Una frescura de crepúsculo
te llega, entre palpitaciones,
cuyo latir opreso ahuyenta
delicadamente el horizonte.

¡Oh vértigo! Ya se estremece
el espacio como un gran beso
que, loco de nacer en vano,
ni estalla al fin ni se apacigua.

¿Sientes el fiero paraíso,
como una risa subterránea,

fluir del rincón de tu boca
hasta el fondo del pliegue unánime?

He aquí el cetro de las playas rosas
suspensas en tardes de oro:
¡vuelo blanco que cierras y posas
junto al fuego de tu brazalete!

IV

Oh soñadora: para hundirme
en delicioso vuelo arcano,
quieras —sutil error— asirme
del ala, cogida en tu mano.

Hay frescor de ocaso en la lenta
pulsación, y al preso latido,
delicadamente se ahuyenta
el horizonte estremecido.

¡Oh vértigo! Ya, tembloroso,
el espacio un beso parece
que, loco de nacer ocioso,
ni estalla ni se desvanece.

¿No sientes la huraña ventura
—y sorda como risa exánime—
que mana de la comisura
de tu labio hasta el pliegue unánime?

¡Oh cetro de la tarde rosa
que, en oro quieto, reverbera:
blanco vuelo que al fin se posa
junto al ascua de la pulsera!

1920

VI. NUEVAS TRADUCCIONES

No considero como definitiva ninguna de las versiones que propongo a continuación. La traducción poética obliga a retoques constantes. Pero esto no me parece incompatible con el placer de comunicar a los aficionados el estado de mi trabajo en determinado momento. El poeta español Jorge Guillén, uno de los traductores castellanos de Paul Valéry, ha llegado, en su fuero interno, a la idea de que la traducción poética debiera ser obra colectiva, aunque sometida a una dirección general. A esta noción me arrimo, y ofrezco mis *disjecta membra* al Gran Censor Desconocido que, si no en actualidad, existe ya en estado latente y parece gobernar como desde arriba todos nuestros versos.

Pido al lector de estas traducciones que tenga siempre a la vista los originales franceses y, donde algo no le contente, tire de la pluma y haga por enmendarlo a su modo. Si después quiere darse todavía el trabajo de comunicarme el resultado de sus intentos, es posible que juntos nos aproximemos más al enigma. Yo recuerdo a menudo —y lo llamo el proverbio por excelencia— aquel que Giner de los Ríos aprendió de un campesino diserto:

—Don Francisco: todo lo sabemos entre todos.

1. Saludo

(Rien, cette écume, vierge vers . . .)

Con este poema comienza el libro de versos. Hasta este misterio no se entra de la calle directamente. Fiel al principio que usé en 1920 para presentar al público el *Abanico de Mademoiselle Mallarmé,* considero indispensable un entrenamiento paulatino de la imaginación, y a ello nos ayudará una cita oportuna.

Thibaudet explica que el *Saludo* fue recitado por Mallarmé en un banquete de poetas.

> *Saludo* —dice— abre la recopilación de las *Poesías*, y quien vacile en afrontar la obra tendrá ya, sin necesidad de ir más lejos, en esa gotita leve de rocío, la imagen completa de aquel arte... Se experimenta aquí la sensación de estar viendo aquel papel blanco, aquel vacío misterioso donde sólo el poner la pluma y el aplicar el trazo de tinta eran para Mallarmé verdaderos ritos siempre abordados con temor. El verso apenas dibuja la copa que el poeta alza entre los dedos, la copa sobre el vacío, sobre el mar, tal vez viviente espuma —literalmente: el penacho hirviente que florece un instante en torno al cristal. Mirad: son imágenes que no se siguen, sino que, como las mismas sirenas, entre una emergencia y una sumersión, ya se zambullen o se llaman, o bien se nos ofrecen de flanco bajo un rayo de luz, ya en coro, ya en bandada. De este leve Murano, el juego poético hace surgir a toda vela un Bucentauro de poetas. Y el Maestro, habiendo contado a los suyos con una mirada, se asegura y sonríe. Ved cómo se dispersa el fino chorro del segundo terceto, y luego carga cerrando la alígera vela. No es una frase: es una constelación de quince palabras;* y en torno, la página blanca. Otro escritor, goloso de tinta, dibuje penosamente la figura con rasgos gruesos: aquí, para determinarla, han bastado tres clavos de diamante, y con sólo eso queda diseñada la esencia sobre el cielo platónico.

Nada, esta espuma: verso es
virginal: apenas la copa.
Tal se hunde, lejos, la tropa
de sirenas; cuál, de revés.

Así boga nuestro bauprés,
oh amigos: mientras yo en la popa,
vuestra proa en fausto galopa
de invierno y rayos al través.

En gozosa embriaguez me ayudo,
y —sin miedo a tumbo y procela—
os lanzo de pie mi saludo:

—soledad, arrecife, astro—
a cuanto valgan nuestro rastro
y el blanco afán de nuestra vela.

* También en la traducción han resultado quince palabras.

Pecados de mi traducción. Introduzco tres nociones nuevas: "bauprés", "procela" y "rastro". Y me asombro de que haya cabido en la traducción más materia que en el original, siendo ambos de igual tamaño. Me disculpo considerando la armonía que estas tres imágenes guardan con las demás del poema. No tuercen un punto la línea de éste, y yo creo que el Maestro las hubiera aprobado. En vez de: "Vuestra proa en fausto galopa", pudo decirse: "Vuestra proa fastuosa galopa", pero esto da tres asonantes seguidas a martillazo y, además, un pie sobrante. En efecto, no me siento con fuerzas para deslizar como monosílabo el noble bisílabo "proa" (que es inútil alambicar en "prora"); y tengo observado que si la diéresis parece subir la calidad poética de los vocablos (razón por la cual tantos poetas la usan sin darse cuenta, estirando a cuatro sílabas el trisílabo "sonriente" y, sobre todo, a tres sílabas el bisílabo "piano"), en cambio la contracción parece más bien rebajar el decoro estético, lo cual no acontece con la sinalefa, por fuerte que sea, como en el caso. Quedaba el recurso de decir: "Vuestra fausta proa galopa." Pero acontece que, a pesar de la etimología, en el latín vulgar de España que yo hablo, lo fausto y lo fastuoso son cosas distintas, correspondiendo lo primero a la idea de alegría y lo segundo a la de lujo y opulencia. Opté pues por dejar el verso como está, empleando la adverbial "en fausto", a pesar de la sinalefa fuerte: "pro-aen". Los demás extremos se explican solos, o entran ya con los pecados que no se confiesan.

2. Aparición

(La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs . . .)

Este Mallarmé músico de la *Aparición,* donde los sonidos y los colores se responden como en los "vivientes pilares" de su maestro Baudelaire, da mucho quehacer a los traductores. Casi es imposible juntar en los cuatro primeros versos todas las especies que allí se juntan. — El castellano tiene que afinar mucho para el discrimen de *rêve, sommeil, songerie.* "Ensueño" más bien aflojaba los resortes de la frase, yo no sé por qué; "ensoñación" es un ingrato barbarismo y se come

no menos de cuatro sílabas; y aún no nace el atrevido que pueda con "vagueación". "Rumia" puede usarse metafóricamente: el ovidado Gabriel y Galán habla por ahí de una noche propicia a "la rumia de las grandes ideas"; pero este uso es tan casero y tan de la tierra, que da pena vestir con paño tan burdo a un huésped delicado y venido de muy lejos. Así, me dejé decir una vez "afán" y otra "éxtasis", reservando la palabra "sueño" para el instante sagrado en que hay que escribirla con mayúscula. Y también para conseguir este efecto, cambié el *rêvant* del segundo verso por "vagando", lo cual tiene dos ventajas más: da mejor la diafanidad con que los ángeles andan entre las flores, y evita la anfibología de la expresión: "soñando en la paz de las flores vaporosas", que lo mismo significaría el lugar donde acontece el sueño que el objeto mismo del sueño. "El arco entre los dedos" bien podía ser "el arco presto", y en mi verso cabe muy bien esta expresión; pero ella da un sentido de prontitud y alerta incompatible con el tono moribundo y desfallecido del fragmento. De aquí: "ocioso el arco", el arco llevado con abandono, un poco sin darse cuenta, en estado sonambúlico; Santa Teresa diría: "como cosa boba". Hubo que cambiar "la calma" por "la paz de las flores", para no decir "la calma de flores", sin artículo que, aunque apoyaría en "vaporosas", resulta frase sin cocer. "Moribundos violines" no cabía en el verso: las imágenes van tan prietas, que gastar una sílaba de más es un desperdicio irreparable. "Murientes", como algunos quieren, me parece muy chapucero. Preferí "exánimes", que viene a decir lo mismo. En el verso 4º, todos los problemas confluyen y hacen crisis: trátase de un verso-unidad, y había que limpiarle bien el terreno para que saliera indemne, había que descartarse en los versos anteriores. A pesar de todo mi esfuerzo, y aunque llegué hasta este punto sin fardo inútil, no fue posible resolver sino a medias el acertijo. El caudal de una vena no cabía en la otra. Había que salvaguardar todas estas ideas: 1º blancos, 2º sollozos, 3º deslizantes o que resbalan sobre, 4º el azul y 5º de las corolas o cálices. El sollozo se me convirtió en "lloro en temblores", débil como toda perífrasis; y la idea del deslizamiento quedó reducida al régimen "por", como no escapará a los buenos entendedores.

Estos cuatro versos han dado más trabajo que todas las demás traducciones juntas, debido seguramente al propósito de conservarlo todo. Sacrificando algo, se pueden hacer combinaciones más fluidas y mejores en apariencia, pero que no resistirían la comparación con el original, porque se descubriría el fraude, el pan falto de peso. A guisa de curiosidad, pongo aquí uno de mis ensayos previos.

La luna se afligía. Llorosos serafines
vagando, libre el arco, entre las amapolas
vaporosas, vertían de lánguidos violines
blancos gemidos sobre las moradas corolas.

¿Cómo justificar la sustitución de las flores en general por las amapolas en particular, sustitución que me obligaba de paso a cambiar el azul por el morado, el más cercano al azul entre los colores posibles de las amapolas? Lo hice sin sentir. Sin duda me dejé llevar por las sugestiones de mi campo, como en el motivo popular apenas retocado de que parte la *Glosa de mi tierra.* Seguí, sin percatarme, el camino del traductor mexicano de Horacio y de Virgilio. En efecto, Joaquín Arcadio Pagaza —árcade y "pastor de pueblos"— frecuentemente se dejaba influir en sus versos, a pesar de su corte clásico y hasta académico, por el coloquio mexicano, en nada incompatible con el genio de nuestro idioma. Así lo demuestra Mariano Silva y Aceves *(Virgilio y su poeta mexicano: estudio de las formas del español en México)*, quien repara en este pasaje de la traducción de las *Geórgicas* por Pagaza: *Urunt Lethaeo perfusa papavera somno:* "Las tristes amapolas // Con sueños empapadas del Leteo", donde todos los traductores peninsulares dicen: "adormideras". Verdad es que nada de esto podía servirme de exculpante. Y al darme cuenta de lo que había hecho, prescindí de mis subconscientes amapolas. "De tu beso primero era el bendito día" resulta una inversión que va cayendo en desuso desde los tiempos de Rubén Darío. Lo peor es que también es un verso dulzón: hasta parece un comienzo de aria. Pero no se puede sacar mejor partido del verso original, que tampoco es de los mejores. Hay un "ero-era" que disuena. Sin embargo, lo alivia

el hemistiquio, cuya pausa es todavía mayor —psicológicamente al menos— porque, en toda lectura espontánea, la misma inversión del giro obliga a alargar el compás mudo. Ensayé: "De tu primer caricia", pero esto nos lleva a la asonancia del hemistiquio y al final "día"; además de que si todo beso es caricia, no toda caricia es beso. Y al fin lo dejé como está, a título provisional. Consideré que la mejor expresión para dar los dos matices de *savamment* —1º a sabiendas y 2º doctamente— era "a conciencia". No encontré mejor *chapeau de clarté* para un hada que el "casco refulgente". *Sans regret et sans déboire* quedó en: "sin lástimas y sin resabio". El que sienta esas lástimas demasiado familiares, puede preferir: "sin duelo y sin resabio".

La luna se afligía. Dolientes serafines
vagando —ocioso el arco— en la paz de las flores
vaporosas, vertían de exánimes violines
por los azules cálices blanco lloro en temblores.
—De tu beso primero era el bendito día.
Como en martirizarme mi afán se complacía,
se embriagaba a conciencia con ese desvaído
aroma en que —sin lástimas y sin resabio— anega
la cosecha de un Sueño al alma que lo siega.
Yo iba mirando al suelo, errante y abstraído,
cuando —con los cabellos en sol— toda sonriente,
en la calle, en la tarde, te me has aparecido.
Y creí ver el hada del casco refulgente
que cruzaba mis éxtasis de niño preferido,
dejando siempre, de sus manos entrecerradas,
nevar blancos racimos de estrellas perfumadas.

3. Suspiro

(Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur . . .)

No me seduce, en el segundo verso del *Suspiro*, la inevitable sugestión a la efélide, tan realista: *taches de rousseur*. He preferido "empañar la frente en sonrojos", ateniéndome a la estética que el Maestro mismo predica en el poemita del cigarro (nº 8 de estas traducciones). Creo salvar la fidelidad al espíritu, sacrificando apenas la letra. Acá para mí, yo sé

bien que uso el verbo "empañar", no sólo en el sentido corriente (que aleja y corrige un poco, sin borrarla del todo, la idea de las manchas de la piel), sino también en el sentido andaluz, muy parecido al de *joncher*. El jardinero del Alcázar de Sevilla me dijo un día: "Por mayo, todo esto está *empañao de flores*." La acumulación de adjetivos es cosa del original, salvo en un caso: cuando "la dorada agonía de las hojas que *yerran* al viento" se me convirtió en "las hojas *errantes*". El verso: "Y al cielo errante de —tus angélicos ojos" presenta un primer hemistiquio travieso, objetable para la traducción de un poeta cuyo alejandrino tiene todavía el nervio metálico de los parnasianos. Hubiera convenido mejor un verso de cadencia más plena, un verso obvio, que no dependa de la intención del recitador. Yo no di con otro que conservara como éste la dimensión interior del verso francés: original y traducción son milimétricamente iguales, puesto que la única diferencia —"ojos" en vez de "ojo"— era una exigencia de nuestro idioma. Además, la traducción evoluciona como todos los géneros literarios. Yo he nacido después de Rubén Darío, el primero que hizo en castellano alejandrinos como éste: "Los- que aus-cul-tas-teis- el // co-ra-zón -de- la-no-che." Doy, pues, a la preposición "de" el valor bisilábico de la terminación aguda. Es un paso más en el atrevimiento ya iniciado para *Aparición,* verso penúltimo: "Dejando siempre *de sus* // manos entrecerradas", donde concedo a "de" un acento mayor que naturaleza, para que atraiga al primer hemistiquio el posesivo "sus", fundiéndolo consigo como en una sola palabra. "Lánguido desvío" es una aproximación mediocre de "languidez infinita". El "colgar" del último verso procura conservar la pasividad y la magia del "arrastrarse" francés. Los tímidos pueden sustituirlo por "tender". ¡Ah! En el segundo verso puse "duerme" por "sueña": quise huir de las tres "ñ" seguidas.

> Toda mi alma, hermana serena, hasta tu frente,
> donde un otoño duerme empañado en sonrojos,
> y al cielo errante de tus angélicos ojos,
> sube, como en transido jardín sube la fuente
> y —fiel— en blanco chorro hacia el azul suspira
> —el tierno azul de octubre, puro y leve, que mira

copiarse en los estanques su lánguido desvío,
y deja —en aguas muertas que el dorado desmayo
de las hojas errantes arruga en surco frío—
al amarillo sol colgar su largo rayo.

4. Tristeza de estío

(Le soleil sur le sable, ô lutteuse endormie . . .)

I. "Funde" por "calienta". "Quemando" por "consumiendo". "Cara temida" por "mejilla enemiga". "Filtro de amoroso engaño" por "brevaje amoroso".

II. "Fijeza sin vida" por "inmutable calma" o sopor. "Gritar huraña" por "decir entristecida". "Momia perdida" por "momia". "Desierto de antaño" por "desierto antiguo" (es la sustitución que más me incomoda). "Palmas gárrulas" por "felices palmeras".

III. "Alma consciente" por "alma que nos obsesiona". Un nuevo régimen obliga a añadir el auxiliar "provocar", y queda "provocar a hundir" por "ahogar".

IV. "Ojeras" por "párpados", cambiando de lugar el afeite —y de época—. "Hieras" por "heriste". "Cielo" por "azul", porque suena mejor el verso. Mallarmé, tras de clamar contra el azul en el poema que todos recuerdan, lo desagravia usándolo a manos llenas.

Tales son los catorce puntos críticos de estos catorce versos.

El sol sobre la arena, luchadora dormida,
con tus cabellos de oro funde un lánguido baño,
y quemando el incienso en tu cara temida,
mezcla en filtros de lágrimas un amoroso engaño.

De este albo flamear la fijeza sin vida
—¡cobardes besos míos!— te arranca un grito huraño:
"¡Nunca seremos una sola momia perdida
bajo las palmas gárrulas y el desierto de antaño!"

Pero tu cabellera es la tibia corriente
que a hundir sin calosfríos nuestra alma consciente
y a encontrar esa nada que ignoras me provoca.

Besaré los afeites que lloran tus ojeras,
a ver si saben dar al corazón que hieras
la insensibilidad del cielo y de la roca.

5. Brisa marina

(La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.)

La minuciosidad del cotejo resultaría enojosa para este poema. Además, después de los anteriores ejemplos, se ha visto ya cuál es mi sistema y me creo dispensado de algunas explicaciones. Para evitar la asonancia con "anhelos", yo pude decir "un hastío cansado", pero no resistí a la tentación de poner: "Un hastío reseco de anhelos." Me pareció que los "islotes" no tenían necesidad absoluta de ser "fértiles". Hacia el final, consideré un completo error decir, como el original: "Acaso *los mástiles* sean de aquellos que —invitando a las tempestades— un viento dobla sobre los naufragios perdidos, *sin mástiles, sin mástiles* ni fértiles islotes." Los mástiles sin mástiles, dos veces sin mástiles, es más de lo que yo puedo decir en castellano. Creo que asistimos aquí a un parpadeo de la atención del poeta, a una fatiga momentánea. Sustituí la expresión por ésta: "sin islotes ni derroteros", y creí conservar el valor acústico de la repetición de los mástiles con el juegos de "íes", "eles" y "tes": "Perdidos floten sin islotes ni derroteros." Respecto al "o-yeoh" del último verso, declaro que el trato con los poetas del siglo XVII me ha dado el gusto de las sinalefas fuertes. Ésta se evitará fácilmente suprimiendo la interjección "oh", pero me parece que se quita vigor al grito final.

La carne es triste ¡ay! y todo lo he leído.
¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido
de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan.
Nada, ni los jardines que los ojos reflejan
sujetará este pecho, náufrago en mar abierta,
¡oh noches! ni en mi lámpara la claridad desierta
sobre la virgen página que esconde su blancura,
y ni la fresca esposa con el hijo en el seno.
¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno
meza en busca de exóticos climas su arboladura.
Un hastío reseco de crueles anhelos
aún sueña en el último adiós de los pañuelos.
¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando,
se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando
perdidos floten sin islotes ni derroteros!. . .
¡Mas oye, oh corazón, cantar los marineros!

6. Don del Poema

(Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!)

Segundo verso: "implume aunque aletea" por "implume". Tercero: "vidrio que ardía al fuego de" por "vidrio quemado de . . ." En el cuarto, he traducido *mornes* por "torvas". Quinto: "lámpara seráfica" por "lámpara angélica". Séptimo: "sonrisa fría" por "sonrisa enemiga"; y en éste y el siguiente, el pretérito sustituido por el copretérito. Décimo: "hórrida presencia" por "horrible nacimiento". Duodécimo: "seno suave" por "seno". Decimocuarto: "azul divino" por "virgen azul". Acaso no sea elegante haber repetido la rima en "ía", que aparece en los versos 3 y 4 y reaparece en los 7 y 8. Para descargo de conciencia, diré que preferí usar la palabra "criatura" en lugar del *enfant* del primer verso y del *fille* del nono, porque es la palabra aplicable a los dos sexos como la francesa *enfant*. Decir: "Aquí te traigo el hijo" (el "niño" sería muy débil, y el "brote", muy indirecto y alambicado, lo mismo que "fruto") nos pondría en conflicto con la palabra "hija" que aparece más adelante. Sabemos que este poema fue provocado por el nacimiento de Genoveva Mallarmé, cuya presencia le causó al poeta por algún tiempo, más que el orgullo natural, cierta extraña desazón metafísica (véanse las cartas a Aubanel).

¡Te traigo la criatura de una noche idumea!
Negra, sangrienta, pálida, implume aunque aletea,
por el vidrio que al fuego de aromas y oro ardía,
por las ventanas gélidas ¡ay! torvas todavía,
el alba salta sobre la lámpara seráfica,
¡palmas! Y al revelar esta reliquia trágica
al padre que ensayaba una sonrisa fría,
la soledad estéril y azul se estremecía.
¡Oh nodriza con tu criatura, y la inocencia
de vuestros pies helados! La hórrida presencia
acoge, y remedando con la voz viola y clave
¿oprimirás con dedo marchito el seno suave
donde fluye la hembra en albor sibilino
para labios hambrientos de aire y de azul divino?

7. El abanico de Madame Mallarmé

(Avec comme pour langage . . .)

Este *Abanico* —como el otro, como el *Saludo* y como el *Cigarro* que viene después— piden unos segundos de concentración previa. Aquí no habla el abanico mismo, como para Mademoiselle Mallarmé: aquí habla el poeta en nombre propio. El abanico exhala de sí un cuerpo astral, al modo que se exhalan los versos sin más destino que procurar el cielo. O bien cae a modo de mensajero celeste que viene rasando la tierra con el ala, cuando revolotea de adelante a atrás, jugando al espejo de sí propio. Y entonces, ha hecho volar uno a uno, desenredándolos de la mata donde vagamente se esconden, los primeros cabellos grises de la esposa, a los cuales el poeta insinúa de lejos un tierno madrigal melancólico. "¡Y que vivas así mil años!", viene a decirle en el cumplimiento final.

Como sin otra expresión
que un latir que al cielo anhela
el verso futuro vuela
de la exquisita mansión

Ala baja mensajera
es el abanico si
el mismo es que tras de ti
a sí propio espejo fuera

tan límpido (donde cede
pues brizna a brizna la amaga
la poca ceniza vaga
sola que afligirme puede)

Siempre así palpite y siga
en tus manos sin fatiga

8. El cigarro

(Toute l'âme resumée . . .)

Entre las aproximaciones de la versión, la que resultó más forzada no lo es tanto. El original dice textualmente: "Exclu-

ye de ello, si es que comienzas // Lo real porque es vil."
Y véase cómo vino a quedar:

Toda el alma resumida
cuando lenta la consumo
entre cada rueda de humo
en otra rueda abolida.

El cigarro dice luego
por poco que arda a conciencia:
la ceniza es decadencia
del claro beso de fuego.

Tal el coro de leyendas
hasta tu labio aletea.
Si has de empezar suelta en prendas
lo vil por real que sea.

Lo muy preciso tritura
tu vaga literatura.

9. Dos consejos caseros

En *La Dernière Mode, Gazette du Monde et de la Famille,* revista quincenal que Mallarmé redactó de 1874 a 1875 bajo el seudónimo de Marrasquin, aparecen estas dos páginas curiosas. Nada hay desdeñable en Mallarmé.

Jarabe para la tos

Si quiere usted, señora —sea su tos ligera o muy fuerte—, no perturbar con los accesos la fiesta que ha de darse dentro de tres días, o no molestar, en casa, a las personas de la familia, tome usted:

—Crema de Córcega (liquen gelatinoso), liquen de Islandia, raíces y flores de malvavisco, yedra terrestre, culantrillo, amapolas: en total, el valor de diez centavos en la tienda del herborista. Échese en un perol con bastante agua; hágase hervir y déjese concentrar; añádase un cuarto de azúcar sobrado, y déjese otra vez concentrar el tiempo necesario para que pase del estado gelatinoso al jarabe.

Jardín de agosto

(Una cesta de flores)

...Una legítima cesta de pleno estío tendrá que tomar de la naturaleza misma de sus plantas ese aspecto polvoriento, vencido y palidecido de calor que todas las cosas deben ofrecer en este instante.

Tal el que reviste la primer platabanda de la derecha, según se entra al parque de la Muette por la avenida de la Reina Hortensia.

La laxitud entera de la hora está expresada por la *Centaurea Candidissima,* follaje pálido y mate, casi blanquecino de polvo, y descuidadamente igual en las dos caras rugosas de la hoja. Todo el efecto de la cesta dependerá de esta planta y de otra: la *Obelia Erinens* que, seca y delicada, con sus florecillas de un azul duro, va a perderse, por entre los intersticios de la verdura oval, hacia la cima de la colinilla. Tono principal: empañado. Ahora, reavivarlo: algunas manchas, brusca y sencillamente rojas y de fuego, son necesarias. He aquí el *Pelargonium Diogenes* (rojo) cuyos cinco pétalos consumidos y algo deshechos también dejan sitio a la hoja del *Coleus primor de Vilmore,* vinosa y verde y como herida ya de otoño. Todo esto, amontonado sin un dibujo preciso, encuentra una armonía que se produce sola y que desafía, hábilmente ornada de sus tintes, los mediodías y las siestas de agosto.

10

En su conocida carta autobiográfica a Paul Verlaine (París, 16 de noviembre de 1885), Mallarmé declara que aprendió el inglés sencillamente con objeto de leer a Poe, y que partió a los veinte años a Inglaterra "primeramente con el propósito de huir, pero también a fin de hablar la lengua y luego enseñarla en algún rinconcito de por ahí, tranquilo y sin más obligaciones para el sustento". Fue por profesión, maestro de inglés, y al cultivo de esta lengua extranjera consagró gran parte de su obra. Publicó un tratadito de inglés: *Les mots anglais;* adaptó del inglés *Les dieux antiques,* de W. Cox; tradujo *L'étoile des fées,* de W.-C. Elphistone Hope, y *Le Ten o'clock* de M. Whistler. Y sobre todo, tradujo a Poe, y atacó precisamente los poemas con que Baudelaire no se había atrevido por considerarlos intraducibles. Louis Seylaz (*Edgar Poe et les premiers symbolistes français,* Lausana, 1923) entiende que toda la estética de Mallarmé nació a su contacto

con el pensamiento de Poe, y adopta al pie de la letra aquella declaración: "... monumento del gusto francés al genio que, al igual de nuestros maestros más queridos y venerados, ejerció influencia entre nosotros". (*Les poèmes d'Edgar Poe*, Bruselas, Deman, p. 151.)

Desearía también que mis anteriores ensayos se consideraran, "exteriormente al menos y por el homenaje material" que suponen, como un tributo al Maestro de todo rigor literario, que fue al mismo tiempo traductor poético incomparable. Al autorizar al argentino Leopoldo Díaz, en carta firmada en Valvins, noviembre de 1897, a traducir al español algunos de sus poemas, ¿sospechaba Stéphane Mallarmé que sus obras llegarían a ser objeto de culto cariñoso en esta otra América que él ya no alcanzó a saludar? A mí me acompañan siempre sus libros, y ahora, el traducirlo y explicarlo me ha proporcionado el placer de hablar de la técnica de los versos —un placer de que hoy por hoy se ofrecen tan pocas ocasiones.

1931

11. Índice de traducciones

Los números remiten a la *Noticia de traductores*. La sigla: AR, a mis traducciones aquí publicadas.

I. Verso

"A la nue accablante tu ...": 27.
Angustia: 20 ("Esta noche ...") y 25.
Aparición: 1 (y 10), 2 (y 12), 9, 14 (y 19), 20 (y 26), 28 y AR.
Brindis: 28.
Brisa marina: 1, 4, 21, 28, 29 y AR.
"Cansado del reposo ...": 25.
Cántico de San Juan: 18.
Don del Poema: 12, 20 y AR.
El abanico de Mlle Mallarmé: 14 y 16.
El abanico de Mme Mallarmé: AR.
El Azur: 13, 14 y 29.
El cigarro: AR.
El día tan virgíneo: 28.
El nenúfar blanco: 31.

II. Prosa



II

EL "POLIFEMO SIN LÁGRIMAS"

La Fábula de Acis y Galatea

Libre interpretación del texto de Góngora

A DÁMASO ALONSO,

maestro de toda exégesis y erudición gongorinas, dedico este ensayo de divulgación.

A. R.

México, 1954.

PRÓLOGO

GÓNGORA no llegó a juntar su obra poética. Una quinta parte de sus poesías andaba dispersa en más de veintiséis antologías contemporáneas. Sus versos solían circular en copias manuscritas. El poeta los retocaba frecuentemente. De aquí la incertidumbre de los textos antiguos, las muchas variantes, los errores que se deslizaron en las primeras ediciones conjuntas, todas posteriores al fallecimiento de Góngora. El mismo manuscrito que mandó caligrafiar don Antonio de Chacón y Ponce de León, y que se preparaba bajo el cuidado del autor durante sus últimos años, admite algunas objeciones, contiene ciertas equivocaciones cronológicas (casi siempre por error del copista, que puso un "tres" en lugar de un "cinco") y no alcanza la autoridad de un texto *ne varietur*, aun cuando sea la base que mayor crédito merece.

El presente texto del *Polifemo* está fundado en el que establecí para la Biblioteca Índice (Madrid, 1923), salvo las erratas que después se advirtieron y los retoques que parecieron aconsejables. Este texto no ha provocado reparos de importancia, sino en cuanto a la disputa sobre la estancia número XI, como se explicará a su tiempo. Yo aspiraba a resolver la disputa, que ya ha durado cuatro siglos, poniendo *dos puntos* en vez de *coma* al final del verso 6º. Aquí decidí volver a la *coma,* puesto que ella tampoco anula mi interpretación, por respeto a la lección primitiva y porque así queda el camino abierto a las demás interpretaciones. Mi texto merece, cuando menos, la misma fe a que pueden aspirar los que otros hayan propuesto.

El poema estaba ya terminado a mediados de 1613. Góngora andaba en los cincuenta y dos años y era dueño de todos sus recursos poéticos.

No intento aquí una valoración crítica, y ni siquiera me detengo a ponderar la excelencia de los versos. Eso lo dejo,

por ahora, a la sensibilidad del lector, que deseo persona adulta. Yo no hago aquí más que exponer, contar el poema.

Me figuro que, en los Campos Elíseos, el poeta explica su poema al conde de Niebla, a quien lo había dedicado en vida. Nadie piense que, en la interpretación, pretendo hablar como hubiera hablado el propio Góngora ni fingir la lengua de su época. Hablo yo por boca, no de ese ganso: de ese cisne —del "cisne cordobés", como lo llamó la retórica de su tiempo—, y acaso calumnio al poeta atribuyéndole mis discursos, a la vez que me consiento cuantos anacronismos convienen a mi exposición. Sólo he querido, mediante este subterfugio a manera de discurso póstumo —y valiéndome de todos los comentaristas que tuve a mi alcance—, traer hasta la calle, hasta el humilde puesto donde puedan adquirirlos todos los pasantes, los exquisitos productos de aquel laboratorio poético que generalmente se considera como recinto inaccesible.

A. R.

I. FÁBULA DE ACIS Y GALATEA

DEDICATORIA AL CONDE DE NIEBLA

I

Estas que me dictó rimas sonoras
culta sí, aunque bucólica Talía
—oh excelso Conde—, en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
escucha, al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento, fatigar la selva.

¡Oh Excelencia, oh excelso Conde! Escucha estas "rimas sonoras", como llama la Preceptiva a los versos aconsonantados y medidos.

Las entono al son de la zampoña, no el instrumento de viento, o flauta, que entonces no podría yo cantar y tañer a un tiempo, sino la antigua zampoña o sambuca de cuerda, en forma de triángulo.

Me ha inspirado o dictado estas rimas cierta Musa; no Calíope, la de la Epopeya, pues aquí no hay héroe ni tono épicos, sino seguramente Talía, la de la Comedia, a quien también atribuyeron, ya como Musa o como Gracia, la invención de la Agricultura, y ella cuadra al ambiente rústico de mi historia. Por lo demás, una Talía, aunque bucólica por el asunto, aseada y culta según el estilo de este poema.

Estas rimas me fueron dictadas en las purpúreas horas que preceden al amanecer: o purpúreas por ser de color de púrpura, o por muy puras, hermosas y diáfanas, como dijo Horacio "cisnes purpúreos". (Y, dejando ya a los latinos —Horacio, Virgilio, Claudiano—, don Juan de Mena todavía ha dicho: "Cándida púrpura su vestidura", *Laberinto, 72a.*) El

alba suele ser toda rosas, y el día, *rosicler*, como se llama el esmalte rojo. Entonces, según los poetas y los sabios, las inspiraciones son más fáciles y auténticas.

Escúchame, pues, ahora que, lejos de la Corte, tienes tiempo para los nobles ocios de la poesía; ahora que, siendo tú el Conde de la villa de Niebla (la antigua Ilipla), así llamada por las brumas del vecino Guadalquivir, la doras como un sol con la luz de tu principesca presencia; si es que no has salido ya de tu villa con rumbo a Huelva y no te ven ya los muros de esta ciudad entregado al ejercicio de la caza, peinando el viento de aves con tus halcones de cetrería ("cardando el vuelo", como digo en la *Soledad primera*), o fatigando a las fieras de la selva con tus monteros.

Ya habrás advertido que me acuerdo de mi maestro Garcilaso:

> Aplica por un rato los sentidos
> al bajo son de mi zampoña ruda.
>
> *Égl.* 3ª

> Ahora estés atento y sólo dado
> al ínclito gobierno del Estado.
>
> *Égl.* 1ª

> ...andes a caza el monte fatigando...
>
> *Égl.* 1ª

Y aunque a lo largo de mi fábula también me acuerdo, desde luego, de Ovidio, en quien encontré el tema de esta metamorfosis que voy a contarte (con tal o cual toque adicional de Teócrito), y aunque evoco muchos pasajes de prosa y verso cosechados en los poetas y escritores de ambas antigüedades clásicas y en algunos de Italia, los señalaré apenas, por no cansarte con la inmensa erudición que yace en el subsuelo de mi poema.

Por lo demás, admito que —si varios poetas castellanos han cantado este asunto— me sentí especialmente inclinado a escribir sobre él para emular aquella *Fábula de Acis y Galatea* que te dedicó también, hará más de dos años, don Luis Carrillo y Sotomayor, homónimo y paisano mío, y que más

bien me parece una traducción libre de Ovidio. Yo, en cambio, he querido acentuar las contribuciones de mi propia minerva: yo hago mío el asunto "con zarpazo de genio", como adivino que dirá mañana algún crítico.

En cuanto al antecedente, para mí desdeñable, de Cristóbal de Castillejo, que también hizo su *Polifemo,* apenas me resigno a nombrarlo: "¡Patos del aguachirle castellana!"

Sigo una fábula de los gentiles. Por consecuencia, admito —para mientras dure el cuento— su mitología, sus supuestas deidades.

II

Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir el cascabel presuma;
tascando haga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrel en el cordón de seda,
y al cuerno al fin la cítara suceda.

Suspéndase por un instante la cacería. Suspenda su oficio el neblí o halcón cetrero: sin duda, el tunecino que, entre los dieciséis tipos, merece llamarse "pájaro generoso" porque mira más al triunfo que a satisfacer su hambre, y ha sido el más usado en España.

Este halcón habrá sido *templado* la víspera, o sea, que se lo habrá alimentado levemente, dejándolo luego en quietud para que mejor resista el vuelo.

Torne, pues, de sus giros aéreos, a la mano del maestro o adiestrador de halcones, y póngase quietamente a pulir o alisar su pluma; o quede otra vez en la percha, alcándara o cetro (de donde cetrería), tan inmóvil y mudo que aún parezca —presunción vana—, empeñado en desmentir que lleva al cuello el cascabel con las armas del amo, cascabel que se le ata para seguirlo por el ruido.

Por su parte, el caballo andaluz permanezca ocioso, y entreténgase tascando el freno de oro y encaneciéndolo de espu-

ma ("jabonando los frenos", dice Lope). Pero distingamos la "espuma ociosa" del caballo en reposo, y la "espuma cansada" del que acaba de galopar.

Átese el lebrel del cazador, y el animal gima, impaciente, en su traílla o cordón de seda.

Y, en fin, suceda a la caza la poesía; al cuerno del montero, la cítara del poeta.

III

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel augusto
del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto,
que si la mía puede ofrecer tanto
clarín —y de la Fama no segundo—,
tu nombre oirán los términos del mundo.

Den treguas a este robusto ejercicio de la caza (imagen de la guerra), el ocio atento, el ocio con letras, no el culpable, y el dulce silencio, mientras tanto que, bajo tu principesco y augusto dosel, escuchas el fiero, el desapacible canto de Polifemo, músico gigantesco o jayán, pues músico era y llevaba la flauta al cuello, según Virgilio.

Alterna hoy tu afición a la caza —o mejor, tus gustos en general— con el gusto de las Musas; que si mi Musa puede ofrecerte "tanto clarín", clarín semejante o tan ilustre, y que no sea segundo junto a la trompa de la Fama, yo te prometo que, con sólo nombrarte aquí, haré que tu nombre llegue hasta los confines del mundo.

IV

Donde espumoso el Mar Siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
—bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo—,

pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrílego deseo,
del rudo oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.

Allá donde el espumoso Mar Siciliano o Tirreno bate, al oeste, los pies del promontorio Lilibeo (y no a la otra mitad oriental que mira hacia el Mar Africano), allá sucedió esta historia.

Y si digo que el mar "argenta de plata" el pie del monte —como pude haber dicho *calza de plata*—, más es por provincialismo que no por pleonasmo: término que se me quedó del uso corriente en Andalucía. Singularmente, en mi tierra natal de Córdoba se dijo "argentar de plata" o "argentar de oro" los borceguíes —y aun había calles para lo uno y lo otro—, según el color que se les aplicaba. En uno o en otro caso, disparate gracioso.

Este suelo, pues, sirve de techo y bóveda a las subterráneas fraguas de Vulcano, el dios del fuego y la herrería, el que atiza los volcanes; o bien, según otra fábula, éste es el suelo que cubre como una tumba los huesos del gigante Tifeo, engendro de la Tierra o Gea.

El llano que se extiende a las faldas es pálido por efecto de la ceniza volcánica, dando así señales del rudo oficio a que se consagra el dios herrero, o bien del sacrílego intento del gigante Tifeo —si es que aceptamos la otra fábula—, quien osó un día alzarse contra los mismos dioses. Y aquí dejo ver mi singular afición a las *ambivalencias* estéticas, pues dejo vivas las dos imágenes míticas, y de una y otra infiero igual consecuencia sobre la palidez del llano.

Se discute mucho sobre dónde yacen los imaginarios restos de Tifeo o Tifón, pues aun las mentiras del mito admiten tales discusiones; y Homero, el primero que toca el punto, no lo precisa. Otros sepultaron más bien en aquella región al gigante Encélado, y así Virgilio; pero yo —como Juan de Mena— adopto aquí la versión de Ovidio, quien supone al enorme Tifeo aplastado por toda la isla de Sicilia, con un brazo bajo el Peloro, otro bajo el Paquino, las plantas bajo el Lilibeo y la cabeza bajo el Etna, por donde el monstruo toda-

vía resuella en llamaradas. Allí, pues, se ve una gruta a cuya boca sirve de mordaza un peñón.

Yo no me opondré a que, en los siglos venideros, cuando la fluidez italianizante de mis contracciones y sinalefas parezca ya excesiva, los lectores digan, si lo prefieren: "del rudo oficio da. *Y un* alta roca"; pero conste que yo escribí: "*Allí una* alta roca."

V

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro,
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

Este duro escollo o peñasco aparece tan tosca y densamente poblado de árboles y robustos troncos (los cuales le hacen de guarnición por cuanto lo arman, guarecen y adornan), que las frondas —greña vegetal— dejan penetrar en la caverna menos luz y aire que la misma roca con que tapa su entrada. También Garcilaso, imitando a los antiguos, ha dicho:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura,
toda de yedra revestida y llena
que por el tronco va hasta el altura;
y así la teje arriba y encadena
que el sol no halla paso a la verdura.

Égl. 3ª

Aquel lecho o seno caliginoso es oscuro como la noche, y más todavía porque lo habita o transita una infame turba de aves nocturnas (murciélagos, búhos, lechuzas), que lo llenan con sus tristes gemidos y sus torpes y pesados —o graves— vuelos; lo que, para quien guste de tales reminiscencias, sin

remedio evoca la morada de la hechicera en Lucano (*Farsalia*, VI).

¿Por qué estas aves son "infames"? Ovidio, en sus *Metamorfosis*, cuenta que todas ellas son transformaciones de héroes míticos culpables de alguna infamia o desmán: Ascálafo se convirtió en búho, ave de mal agüero; las mujeres que despreciaban la religión de Baco se convirtieron en murciélagos o vespertilios; la lechuza o *noctua* de los latinos fue antes una ninfa, Nictímene, que, avergonzada de su incesto, no osa presentarse de día. Pero, si borramos las reminiscencias eruditas, todavía estos seres nocturnos siguen pareciéndonos cosa funesta y temerosa.

VI

De este pues formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío,
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

Boca, hiato, gruta o grieta, caverna profunda, esta melancólica oquedad o vacío es como un formidable bostezo de la tierra. Tal es la bárbara choza, el albergue umbrío de Polifemo, el monstruo, el cíclope gigantesco, el horror de aquella sierra.

Además, la cueva le sirve también de espacioso redil para sus ganados, y en ella encierra cuanto ganado cabrío anda por las ásperas cumbres, en hermosa abundancia, copia bella, riqueza copiosa que él suele juntar con un silbo de pastor, y luego la guarda o sella con la roca que hace puerta a su gruta.

VII

Un monte era de miembros eminente
éste que —de Neptuno hijo fiero—

de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero;
cíclope a quien el pino más valiente
bastón le obedecía tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.

Este fiero hijo de Neptuno, Polifemo, era un monte eminente de miembros, de quien ya Homero nos dice, en la *Odisea,* que sobresale como boscosa cumbre por encima de las demás montañas. Como cíclope que era, sólo tenía un ojo, que le ilustraba o iluminaba el orbe de la frente, casi como el Sol —"el mayor lucero"— ilumina el orbe celeste.

Tan gigantesco era Polifemo y, por consecuencia, tan forzudo en proporción con su talla, que el pino mayor o "más valiente", con ser los pinos tan pesados, le hacía de ligero bastón y, si se reclinaba en él, lo doblaba como a delgado junco. Ya el pino le servía de bastón, para andar o para apalear a las fieras, ya de cayado para arrear sus cabras o sujetarlas por las patas. Homero en la *Odisea* dice, en efecto, que el bastón de Polifemo era como un árbol de navío.

Y Boccaccio afirma que, en sus días, unos pastores de Sicilia hallaron una cueva donde yacía sentado el cadáver de un gigante con un báculo en la mano izquierda, todo lo cual se medio deshizo en cuanto llegaron a tocarlo. El pomo o cabo del bastón pesó mil quinientas libras, nueve libras los dientes, el cráneo dio cabida a muchos modios de trigo, y la talla del monstruo superaba los doscientos codos. Boccaccio se preguntaba candorosamente si sería éste el propio Polifemo de la tradición grecolatina.

VIII

Negro el cabello, imitador undoso
de las oscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es su barba impetuoso
que —adusto hijo de este Pirineo—

su pecho inunda, o tarde o mal o en vano
surcada aun de los dedos de su mano.

Su cabello, por negro y porque le caía en ondas, recordaba las oscuras aguas del Leteo, aquel río infernal que daba el olvido a quien lo probaba. El viento peinaba y despeinaba el cabello, que pendía sin orden ni aliño.

Su barba era como impetuoso torrente que se despeñara desde lo alto de este hombre montaña, a quien bien puede llamarse un Pirineo, y le inundara y cubriera el pecho. Y si llamo a este torrente de barba "*adusto* hijo de este Pirineo", es para decir a un tiempo que la barba es hosca y tostada de sol, que ambas cosas se significan con esta palabra en su uso correcto.

En vano, o muy de tarde en tarde, o muy al descuido, solía Polifemo peinarse la barba o surcarla con los dedos: a tal punto era enmarañada.

IX

No la Trinacria, en sus montañas, fiera
armó de crueldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera
su piel manchada de colores ciento;
pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror al que, con paso lento,
los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día.

Tras de pintar el Cíclope, digamos que era gran cazador, a quien no escapaba pieza alguna, allá en las montañas de Sicilia que el griego llamaba *Trinacia* y que yo, siguiendo la tradición latina, llamo *Trinacria* por los tres montes que limitan la zona —Paquino, Lilibeo y Peloro—, aunque este punto aún se discute.

Digo, pues, que no hay fiera, por muy cruel que sea o veloz como el viento, capaz de librarse por pies o por ferocidad de la presa de Polifemo, en cuyas manos pronto se convierte en pellico o zamarra la piel manchada de *cien* colores (pondera-

ción poética de todos los tiempos, como para la piel del tigre), hasta entonces mortal horror de los pastores.

Y es que, según Apolonio Rodio, Polifemo era tan veloz que podía correr sobre el mar y apenas se mojaba las plantas. Lo que yo transporto así en mis *Soledades*:

> ... mancebos tan veloces
> que, cuando Ceres más dora la tierra,
> y argenta el mar desde sus grutas hondas
> Neptuno, sin fatiga
> su vago pie de pluma
> surcar pudiera mieses, pisar ondas,
> sin inclinar espiga,
> sin violar espuma.

Los últimos versos de la octava proponen un contraste entre la vertiginosa visión de la cacería y el apacible cuadro crepuscular, en que se ve al labrador regresar con sus bueyes, expuesto acaso al asalto súbito de las fieras.

Se me objetará que en Sicilia no hay tigres, a los que sin duda quise aludir con "la piel manchada". ¿Y qué más da? Tiene sus fueros la poesía. También Píndaro vio "ciervas cornudas" donde no las había, y Virgilio "vio ciervos" en África.

Estoy singularmente orgulloso de mi verso que dice: "pisando la dudosa luz del día".

X

> *Cercado es, cuanto más capaz más lleno,*
> *de la fruta, el zurrón, casi abortada,*
> *que el tardo Otoño deja al blando seno*
> *de la piadosa yerba encomendada:*
> *la serba, a quien le da rugas el heno;*
> *la pera, de quien fue cuna dorada*
> *la rubia paja y —pálida tutora—*
> *la niega avara y pródiga la dora.*

Con razón se ha dicho que "no ha menester mucho Edipo esta estancia", que no ha menester mucha astucia para descifrarse o entenderse. Pero da ocasión a ciertos comentarios. La es-

tancia está consagrada toda ella al bastimento que Polifemo traía en el zurrón, "colmado de cuantas frutas pueden guardarse para el invierno". El zurrón es como el cercado o vallado que encierra los huertos frutales; y si este zurrón es muy capaz, más que los zurrones ordinarios —al fin utensilio de gigante— también es verdad que está repleto.

La costumbre es coger ciertas frutas casi abortadas, que aún no llegan a sazón, para que mejor se conserven en las alacenas sin pasarse. Y esto, en general, se hace por otoño, metiéndolas entre la yerba, donde acaban de madurar. En el otoño ha de cortarse y guardarse la fruta propiamente tardía, y el otoño puede muy bien llamarse tardo, porque era, para los clásicos, la última y cuarta "tempestad del año solar".

Polifemo acostumbra recoger en su enorme talego la fruta que más cuidado requiere: la pera, la serba. Esta serba o sorba se da mucho en los montes de España, en figura de pequeñas peras arracimadas, rojas y amarillentas. Ni la serba ni el níspero han de comerse recién cortados, sino que se los acuesta en heno, y allí la serba se va arrugando. Por lo que dijo el poeta Lope, que no siempre es mi amigo:

La avellana vestida y, entre yerbas,
conservados los nísperos y serbas.

La pera se guarda en cuna de paja, de rubia paja; sobre todo, la bergamota de que especialmente tratamos, pues sabido es que la paja aun la nieve conserva. Y la paja hace de criadora o tutora de esta fruta, negándola avara mientras no ha llegado a su punto, como si se resistiera a dejar que saquen prematuramente del lecho a su pupila; y luego, pródiga, la reviste de dorados matices cuando ya está hecha.

En un principio, había yo dado otro sesgo a los cuatro últimos versos de esta octava. De primer intento, los compuse de la manera siguiente:

. . . la delicada serba, a quien el heno
rugas le da en la cuna; la opilada
camuesa, que el color pierde amarillo
en tomando el acero del cuchillo.

La camuesa —más gustosa en España que en Flandes, debido a la humedad que allá reina—, una vez mondada o partida con el cuchillo, pierde el color amarillo de la corteza, puesto que pierde la corteza. Pero la camuesa no era indispensable en esta estrofa, ya que, en la siguiente, se habla, en general, de la manzana. Además, habiendo comunicado mi texto al señor don Pedro de Valencia, de cuyo juicio hago mucho caso, éste, por carta del 30 de junio de 1613, me censuró el haberme dejado llevar, en un poema de tono grave, por la afición algo apicarada a los equívocos. Pues aunque en esta estancia parece aludirse a la oxidación del cuchillo por los ácidos de la fruta, en verdad la metáfora se refiere a una enfermedad y a su remedio.

En efecto, el poner a la camuesa amarilla como los enfermos de opilación, que se curan con *flor de acero,* no parecía bien afinado a la música de mi Fábula. Es la opilación una suerte de obstrucción ocasionada por el hábito que tienen algunas mujeres de comer barro. La figura resultaba pedestre y hacía pasar, sin tránsito, del ambiente poético al ambiente casero y a la medicina doméstica.[1]

Y resolví, escuchando a mi docto censor, corregir la estancia y sustituir la camuesa por la pera, ganando una fruta más en el cambio, y adoptando la forma definitiva que se ha visto. Ya en otra ocasión, y haciéndolo de propósito en busca de algún efecto estético especial, me daré yo el gusto de retozar más a mis anchas, mezclando lo grave y lo cómico según cierta inclinación que está en mi naturaleza y como quien salta de caballo a caballo. Y volveré, para este fin, sobre el tema de los enamorados Píramo y Tisbe, que ya de años atrás me anda dando vueltas en la cabeza.[2]

[1] "Esotra es la Avaricia, que está opilada de oro y no quiere tomar el acero porque es más bajo metal." Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo,* 1641, fol. 78. Lope de Vega: *El acero de Madrid,* 1618, acto I, escena 9. "La morena que yo adoro", letrilla de Quevedo (edic. Rivadeneyra, vol. LXIX, p. 91, *a*). Y, entre las poesías satíricas gongorinas: "Cayó enfermo Esquevilla de opilado"; "Viendo tu grande hinchazón"; "Salen a las puertas / Mozas entonadas... / Salen opiladas / Y vuelven enjertas"; "Allá darás rayo", en algunas variantes; "Opilóse nuestra hermana / Y diole el doctor su acero", etcétera; décima a Cristóbal de Heredia: "Señor, pues sois mi remedio." Lo mismo en cartas de Góngora a Francisco del Corral, para quejarse de que no le envían su dinero con puntualidad (Madrid, 1º de enero de 1619 y 10 de mayo de 1620).

[2] "De Tisbe y Píramo quiero", romance escrito por 1604, incompleto; y *Fá-*

Después me han dicho que yo no puedo escapar a mi destino, como nadie puede; que el gracejo se me va de la rienda a pesar mío; que, al dar segunda esponja a la estancia, hui de un equívoco vulgar sólo para caer en otro; y así, declaré a la paja "pálida tutora" de la pera, tal vez aludiendo a la melancólica gravedad de los que tienen guarda de niños. Yo pienso que quienes me acusan de este modo han exagerado la censura; yo creo realmente haber usado una metáfora noble como lo es el término "tutor", que hasta guarda homogeneidad de estilo, por cuanto significa también el "rodrigón" o vara que sirve para mantener los tallos erectos; y dije "pálida" por ser la paja de color amarillo pálido, y no porque pensara yo en la amarillez de tales o cuales personas graves y melancólicas. Y, en fin, es más poético hablar de tutelas que de señoras opiladas.[3]

XI

Erizo es, el zurrón, de las castañas;
y —entre el membrillo o verde o datilado—,
de la manzana hipócrita, que engaña
—a lo pálido no—: a lo arrebolado;
y de la encina, honor de la montaña
que pabellón al siglo fue dorado,
el tributo, alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero.

Sigue Polifemo guardando su fruta en el zurrón: ahora toca el turno a la castaña, al membrillo —ya verde o ya datilado—, a la manzana y a la bellota.

Y digo, desde luego, que el zurrón hace veces de "erizo" para toda esta fruta. Pero nadie se confunda pensando en el "erizo animal" ni en aquello de que el erizo animal suele recoger manzanas con las púas, conseja rústica. Yo hablo del "erizo vegetal", la corteza espinosa de la castaña verde, y comparo con tal erizo al zurrón, que viene también a ser res-

bula de Píramo y Tisbe, año de 1618; vagos atisbos del "grotesco romántico", aunque con intención distinta, más juguetona que poética.

[3] Andrés Bello dice en su oda *A la agricultura de la zona tórrida:* "Sus rubias pomas la patata *educa.*"

guardo y defensa de las demás frutas, a las que no protegió así la naturaleza. Y quiero, a título de curiosidad, recordar aquí que hace años, en mi romance *Murmuraban los rocines* (versos 13 a 16), jugué así con el color "castaño" de un caballo:

Un castaño comenzó,
rocín portugués fidalgo,
cuyo pelo es un erizo
por ser fruto de castaño...

He llamado "hipócrita" a la manzana, recordando la literatura escrituraria (¡las manzanas de Sodoma!); que suelen las manzanas estar podridas por dentro y arreboladas por fuera como los hipócritas. O bien porque la manzana es blanca por dentro —en lo que nos engaña— y encendida por fuera, mientras que, al contrario, los hipócritas se muestran blancos por fuera y por dentro arden en rojas llamas. Discútanlo los curiosos, que a la poesía no siempre convienen interpretaciones demasiado precisas y, en ambos casos, mi calificación de la manzana parece salir airosa.

Esta teoría de frutas, una vez presentada, como que se graba en la mente. El mismo Lope, en *Los pastores de Jacinto,* se le acerca en este pasaje:

La avellana coronada
dentro en su cáscara hojosa,
y la castaña sabrosa
de su tierno erizo armada;
verde melón o amarillo;
la serba de heno cubierta;
la dulce granada abierta,
con el pálido membrillo...

¿Y quién no sabe que, en la imagen de la Edad de Oro, cuando todo era candor y ni siquiera se había inventado la agricultura, porque la tierra sustentaba generosamente a los humanos, éstos se nutrían de bellotas, bajo el anchuroso pabellón de aquellas encinas prehistóricas? Y quien no lo sepa, lea el discurso de Don Quijote a los cabreros.

Pero lo que más me han discutido, hasta pidiéndome que

corrigiera esta estrofa —en que nunca quise darles gusto—, es la construcción de las frases. Unos creen, sencillamente, que me equivoqué y, sin percatarme, metí la encina en el zurrón, junto con la demás fruta, en vez de meter allí "el tributo de la encina", o sea, la bellota. Otros me defienden asegurando que yo, simplemente, arrebatado por mi afición a la transposición o hipérbaton, exageré un poco y construí de este modo:

El erizo es zurrón *de* la castaña
(*del* membrillo)
y de la manzana
y
el tributo *de* la encina;

Sino que, para desesperación de mis amigos y mis enemigos, en este último miembro "enrevesé" la sintaxis y escribí:

la manzana
de y
de la encina *el* tributo.

Quiénes me aconsejan que, en vez de poner "el tributo", deje una *coma* después de "dorado", y ponga luego "*del* tributo". Con lo que la encina pasará a ser sinécdoque (mención del todo por la parte, del árbol por su fruto), y "*del* tributo" pasará a ser la reiteración que desenvuelve el sentido particular de aquella sinécdoque: "y *de* la encina (quiero decir), *del* tributo". Y es verdad que esto nos hubiera ahorrado mucha tinta; pero yo no lo hice así. Los más respetuosos, aceptando también el que yo haya usado una sinécdoque, me aconsejan que no toque las palabras, sino sencillamente ponga *dos puntos* en lugar de *coma* después de "dorado", y con eso se entiende que "el tributo" es reiteración que explica el sentido de la sinécdoque. En todo caso dejé aquí la *coma* en vez de los *dos puntos*, porque la *coma* también admite esta exégesis, y para que todos sigan disputando.[4]

Pues yo callo, dejo hablar a la gente. Ladren los gozques. ¡Metan mano a los sillares, señores míos, que yo me quedo con la cantera! Por eso, contra el escándalo del mundillo lite-

[4] Véase el apéndice: "La estrofa reacia del Polifemo", pp. 279 *ss.*

rario de Madrid ante mi poema, me divertí en escribir este soneto:

Pisó las calles de Madrid el fiero
monóculo,[5] galán de Galatea,
y, cual suele tejer bárbara aldea
soga de gozques contra el forastero,

rígido un bachiller, otro severo,
crítica turba al fin, si no pigmea,
su diente afila y su veneno emplea
en el disforme Cíclope cabrero.

A pesar del lucero de su frente,
le hacen oscuro, y él, en dos razones
que en dos truenos libró de su Occidente,[6]

—Si quieren —respondió— los pedantones
luz nueva en hemisferio diferente,
den su memoria[7] a mis calzones.—

XII

Cera y cáñamo unió —que no debiera—
cien cañas, cuyo bárbaro ruido,
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
¡tal la música es de Polifemo!

Ya hemos conocido el escenario natural, el paisaje, la gruta o habitación de Polifemo, su condición de gigante y cíclope, los rasgos de su fisonomía y su presencia, sus hábitos de pastor y de cazador, sus cuidados de hortelano y "recolector" de fruta. Veámoslo ahora como músico.

Por fuerza, el gigantismo de Polifemo, que ya vimos reflejado en todas las cosas de su desmesurado existir, ha de re-

[5] De un ojo: Cíclope.
[6] El Poniente de su persona.
[7] Presenten su solicitud.

flejarse también en el instrumento que tañe y en la manera de su música.

Cuanto al instrumento: el albogue o dulzaina de Polifemo, siguiendo la tradición clásica, ha de estar hecho nada menos que por cien cañas, unidas en mala hora por la cera y el cáñamo, que el estruendo que de aquí resulta es espantoso: más de cien ecos le responden.

Cuanto a la música, que juzgamos por sus efectos, considérese que confunde y sobresalta a la selva entera, agita y revuelve los mares; y Tritón rompe —celoso y desesperado— su ya inútil trompa marina, el torcido caracol con que hace el clamoreo de las olas. Considérese que, sólo de oír esta música bárbara, cuanto bajel se acerca por aquellas encantadas costas huye a todo trapo, a todo remo, o ensordecido por la música, o sordo porque procura huir sigilosamente antes de que descubra su llegada el monstruoso músico. (Que a mí no me parece mal —muy al contrario— el que mis versos se reflejen, como entre varios espejos, en dos o tres avenidas de conceptos, cual si no pudieran acabar de decir todo lo que quieren.) ¡Tal es la horrísona música de Polifemo!

Con lo que damos término a la pintura del Cíclope, y sólo nos falta averiguar sus amores y de quién estaba enamorado.

XIII

Ninfa, de Doris hija la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

Con la aspereza, la monstruosidad, la lobreguez de Polifemo, contrastan la armonía, la blancura, la hermosura de Galatea, la Ninfa a quien el Cíclope ama, aunque sin ser correspondido.

Galatea es la más bella entre las hijas de Doris, la más bella que vio el mar, el reino de la espuma (porción que tocó a Neptuno cuando el Universo se repartió entre los tres hermanos mayores de la generación olímpica: Júpiter, Neptuno y Plutón).

Aunque Galatea frecuenta la tierra, vive en las aguas; su padre es Nereo, ella es Nereida.

No pude encontrar para Galatea mejor ponderación que el decir: en ella ha sumado Venus, la diosa de los amores, el terno de sus Gracias (o sean, con Hesíodo, Aglaya, Eufrósine y Talía, aunque otros las llaman de otro modo): las tres deidades florales, resplandecientes y festivas que rondan en torno a Venus como si fueran el despliegue giratorio de los encantos femeninos.

Y aquí, como embriagado por la belleza de Galatea, me entrego a descomponer y recomponer por mi cuenta el examen de sus atractivos, en enlaces y cruces, en nuevas síntesis metafóricas, tránsitos oblicuos entre las imágenes y los mitos; de suerte que, aunque opero con objetos de la tradición más rancia, los rejuvenezco al invertir sus relaciones, complaciéndome en entrechocarlos.

Todos han comparado los ojos con las estrellas, pero yo, al revés, declaro que una y otra estrella (las dos estrellas de Galatea, *e l'una e l'altra stella,* como dice Petrarca en su *Cancionero*) son lucientes ojos . . . ¡de su blanca pluma!

Su blanco cuerpo se me ha vuelto de plumas, y las plumas de los ojos me llevan, derechamente, a los ojos de la pluma del pavo o pavón. Como el pavón es el ave de la diosa Juno —reina del Olimpo clásico, diosa máxima—, ya veo, en mi mente, acercarse a Juno, que viene a competir con Venus para apadrinar los encantos de Galatea.

Todavía me detengo un instante (la roca, base del salto) en extremar nuevamente la irresistible blancura de la Ninfa, comparándola con una cristalina roca del palacio de Neptuno, el dios marítimo, y luego me lanzo decididamente a la audacia de mis nuevas conjugaciones mentales.

¿Por qué roca de cristal? Mis colores son siempre sintéticos, estáticos, heráldicos: blanco, rojo, verde, dorado. Lo blanco se me vuelve nieve o cristal a lo largo de este y otros

poemas. Doy por fin el salto, la gran zambullida metafórica . . . ¡y aquí otra sorpresa!

Enredo atributos de Venus y atributos de Juno, para mejor indicar que Galatea participa de ambos. Todos dijeron "pavón de Juno", el pavón es el animal consagrado a esta diosa. Algunos pueden haber hablado del cisne de Venus, el cisne que tira de su carro, como las palomas y los gorriones. El cisne no es un atributo de Venus en estricta mitología (más bien lo asignaron los latinos a Apolo), pero sí lo es hasta cierto punto, y hay por ahí alusiones y figuraciones en que Venus se acompaña del cisne. Pues bien, yo quiero mejor imaginar a la Ninfa como un pavón de Venus o un cisne de Juno: si esto es aquello, si aquello es esto. Vértigo, pero en confusión calculada. Mis metáforas no "vuelan sin orden", no "penden sin aseo". Las mezclo sabiendo bien lo que busco, y alcanzo el efecto que me propongo.

Así la musa popular, en la conocida copla de la desesperación amorosa:

> Soñé que el hielo abrasaba,
> soñé que la nieve ardía . . .

¿Estrellas que son ojos? ¿Ojos que alumbran un bulto de blanca pluma? ¿Pavón, entonces? ¡Ah, pero pavón de Venus! ¿El cisne evocado por Venus y por la candidez de la Ninfa? ¡Ah, pues que sea cisne de Juno, ya que el pavón ha pedido que se la nombre!

Y me disculpo si alcé un poco la voz, que de otra suerte no me hubiera explicado.

XIV

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lirios cándidos deshoja;
duda el Amor cuál más su color sea
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja
y, condenando su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.

El blanco y el rojo de Galatea siguen volteando como rueda irisada, y se mantiene así el enlace de imágenes que viene de la estrofa anterior. Fundo y confundo, por no perder un solo rasgo del cuadro.

Si el alba, entre los cándidos lirios —que bien pueden adornar el casto pecho de Juno— deshoja sobre la Ninfa sus rosas purpúreas —que bien evocan los ardores de Venus—, la misma embriaguez, la misma duda se mantiene: El Amor, al contemplar a Galatea, no sabe ya si es púrpura nevada o es nieve roja. Y en este pasaje, "púrpura" es, inequívocamente, el color rojo o encarnado, y no, como pudo convenir a la estrofa I, todo color llevado al extremo.

En Eritrea, costa del mar Rojo, se pescan las perlas más famosas. La perla eritrea, vanidosa, quiere competir con la frente de la Ninfa. El ciego dios, Cupido, el Amor, el hijo de Venus, juzga la disputa, indignado ante la presunción de la perla que así se enfrenta con Galatea, la favorita de su madre. En su encono, da sentencia en contra, condena el esplendor de la perla a colgar, a pender, como los ajusticiados en la horca, al nácar de la oreja de Galatea, engarzada la misma perla en zarcillo de oro. Como está la perla en su nácar, así va colgada en pendiente a la oreja de Galatea. La imagen poética cabalga en el concepto jurídico, o al revés.

XV

Envidia de las Ninfas y cuidado
de cuantas honra el mar deidades era;
pompa del marinero niño alado
que sin fanal conduce su venera.
Verde el cabello, el pecho no escamado,
ronco sí, escucha a Glauco la ribera
inducir a pisar la bella ingrata,
en carro de cristal, campos de plata.

Si soy afecto a ensartar en el hilo del "fraseo" varias octavas de sentido continuo —como se verá más adelante—, tampoco me detengo ante la posibilidad de hacer tránsitos, pasando,

dentro de la misma octava, de un tema a otro. Los cuatro primeros versos siguen ponderando las prendas de Galatea. En los cuatro últimos comienza el breve desfile de los galanes que penan por su amor, y Glauco el primero.

De una parte a otra va la relación de causa a efecto, y aun de lo general a lo particular, pues digo que la Ninfa es desvelo o cuidado de todos los dioses marítimos, y luego hablo de uno en especial, de Glauco. Hay también, entre los dos fragmentos de la estrofa, una relación de simetría estética: si el marinero niño alado (Cupido) pasa conduciendo su venera sobre las aguas, el dios marítimo, Glauco, pasa también sobre las aguas, los campos de plata, en su carro acuático de cristal, convidando a Galatea a que le acompañe, como detiene un caballero su carroza para ofrecer el transporte a una dama que va por la calle.

Si, como lo dejo dicho en la estrofa XIII, Galatea es la más bella de las Nereidas, es propio que la envidiaran todas las Ninfas —de que ella misma se quejaba a su madre, según Luciano, un autor de la decadencia griega—, y es natural que trajera medio locos a los dioses marinos, a los vecinos de su morada. Como que era orgullo y pompa del propio Cupido.

Y hago marinero a Cupido para decir que es el amor derramado por el reino marítimo. Al cual pongo a navegar en una concha —verdadero cuadro alegórico que está pidiendo los pinceles—, y le doy alas, como los clásicos, para que ande en busca de la miel de una parte a otra como abeja y como colibrí, y también porque es voltario y mudable. Ciego, conduce su nave al tino, sin el fanal o farol con que la Capitana guía a las demás galeras; y así se desliza subrepticio e inesperado. La venera es nave de Venus, madre del Amor, y en una venera llegó a Chipre, una de sus primeras mostraciones míticas. Y la concha acarrea otros simbolismos eróticos de que saben los entendidos, lo que explica ciertas representaciones artísticas antiguas y modernas.[8]

Glauco, dios acuático, tiene el cabello verde, a modo de las algas del mar en varios poetas latinos. Es, por su misma naturaleza, híbrido de hombre y de pez, contraste que se da en la cintura. Pero aunque tiene la voz ronca, como cuadra a los

[8] Recuérdense la *négresse*, de Mallarmé, y *Les coquillages*, de Verlaine.

rumores marítimos, su pecho humano no es repugnante, carece de escamas; su condición pisciforme sólo se deja ver en la cola.

Y no quiero agraviar a nadie contando aquí la fábula entera de este Glauco, que sería curioso, pero no pertinente.

XVI

Marino joven, las cerúleas sienes
del más tierno coral ciñe Palemo,
rico de cuantos la agua engendra bienes
del Faro odioso al Promontorio extremo;
mas en la gracia igual, si en los desdenes
perdonado algo más que Polifemo,
de la que aún no le oyó y, calzada plumas,
tantas flores pisó como él espumas.

He aquí que se acerca Palemo, otro dios marítimo, enamorado también de Galatea. Éste, aunque menos desdeñado que Polifemo, sin duda por joven y hermoso, tampoco alcanza mayor gracia a favor junto a Galatea.

Creen algunos que quise decir "gracia" por "hermosura", y que pinté, pues, a Palemo tan feo o desagraciado como el Cíclope. A mí me place que me entiendan de varios modos, y yo acaso he pensado a la vez en esto y en aquello. Lo importante es hacer ver que tampoco Palemo gana la merced de Galatea. Pues ésta, no bien le ve acercarse por las aguas, y velozmente, "calzada plumas" (alas en los talones), echa a correr por el prado, de suerte que "tantas flores pisó como él espumas", corrió tanto por tierra como él adelantó por agua. De aquí sacaré para la siguiente estrofa otro nuevo efecto.

Palemo usa por atavío una corona de coral tierno o submarino (no endurecido al aire), y tiene las sienes cerúleas, otro pelaje de las deidades acuáticas. Prefiero también callar su fábula, que recargaría mi poema. Baste saber que era rico en cuantos bienes engendra el reino de las aguas de una a otra punta siciliana: desde el odioso Faro de Mesina, donde las

monstruosas Escila y Caribdis —escollos, sumideros y remolinos personificados por la mitología— tienden a los navegantes sus asechanzas mortales (pregunten a Ulises) hasta el promontorio Lilibeo, al otro extremo. De suerte que sus riquezas se extienden del mar Tirreno al mar Africano, marcos para el teatro de mi acción, fijados ya en la octava IV.

XVII

Huye la Ninfa bella, y el marino
amante nadador,[9] *ser bien quisiera*
—ya que no áspid a su pie divino—
dorado pomo a su veloz carrera.
Mas ¿cuál diente mortal, cuál metal fino
la fuga suspender podrá ligera
que el desdén solicita? ¡Oh, cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!

Huye, pues, la Ninfa, tierra adentro, mientras Palemo —el marino amante nadador— viene en pos de ella mar afuera. Pero ¿cómo había de darle alcance? ¿Cómo ha de cobrar a una corza que huye por tierra un delfín que sólo puede perseguirla por mar? Que tal es Palemo, como un delfín, y tal Galatea, como una corza.

En sus ansias por atraparla, el pobre Palemo no quisiera ser (pues ama a la Ninfa) el áspid cuya mordedura causó la muerte a Eurídice (esposa de Orfeo), y logró, aunque a costa de su vida, parar la fuga, cuando ella escapaba por el soto, acosada por Aristeo. Pero bien quisiera ser Palemo uno de aquellos tres "dorados pomos" (manzanas de oro) que Afrodita dio al pretendiente Hipomenes y que éste arrojó sucesivamente a los pies de Atalanta, logrando así que ella se distrajera tres veces para recogerlos, cuando ya le iba ganando la competencia, lo cual —según el trato— equivalía al derecho de negar su mano al vencido. Pero, oh Palemo, te es-

[9] Hay que separar con una *coma,* contra la costumbre, el sujeto del verbo; pues, de lo contrario, en vez de entenderse bien que el compuesto "marino-amante-nadador" bien quisiera ser esto o lo otro, podría entenderse que "el marino bien quisiera ser amante nadador".

forzabas en vano, pues ¿quién detendrá, ni oro, ni diente venenoso, a la que se aleja de ti llevada de su malquerencia o desdén? Donde amor falta, los medios fallan.

También Hesperie, huyendo del troyano Esaco, fue herida del áspid. Escoge tú el caso que te plazca. En ambos queda el "diente mortal" como lazo que ata la carrera.

En nuestra lengua, canta a Eurídice don Juan de Jáuregui, autor del *Orfeo*; y habla de la cazadora Atalanta don Diego de Mendoza, entre otros.

XVIII

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece
copa es de Baco, huerto de Pomona:
tanto de frutas ésta la enriquece
cuanto aquél de racimos la corona.
En carro que estival trillo parece,
a sus campañas Ceres no perdona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

Hagamos una leve pausa. Las figuras de los enamorados han concentrado nuestra atención. Echemos una mirada en torno, volvamos al mundo que nos rodea. Acordémonos que estamos pisando el suelo de Sicilia. Dejemos a los dioses. Y los hombres de esta tierra ¿no se desviven también por merecer el amor de la hermosa Ninfa? Veremos, en la octava siguiente, que Galatea tampoco es ajena al amor de los campesinos sicilianos. Por ahora, sea Sicilia, sea el campo.

Respiremos; sopla un vientecillo ligero. Ésta es Sicilia, la Sicania que dijeron ayer, cantada por tantos poetas, tierra por cierto privilegiada; por cuanto esconde en sus entrañas es copa del dios Baco, que la corona o la viste con sus racimos, ya sea el "coronar" por llenar y rebosar la taza, ya el "coronar" la taza, en efecto, con guirnaldas, como en las antiguas ceremonias gentiles. Y por cuanto Sicilia ofrece en la sobrehaz del suelo, la diosa Pomona puebla de fruta sus huertos. Ceres, la diosa cereal, no da paz a sus surcos, no los "perdona" y, quebrándolos sin cesar, recorre sus campañas en su

carro, como en portentoso trillo estival de las cosechas. (No en el trillo *crates* u *occa,* rastrillo otoñal de las siembras.) Tantas mieses da ese campo que sus espigas, siempre fértiles, proveen todos los graneros de Europa, cuyas provincias acuden allá a cargar los haces de trigo como otras tantas hormigas.

XIX

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aun más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana.
De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad aunque sin templo es Galatea.

Pero si la vega, los llanos de Sicilia, tanto deben a Ceres, de modo que la tierra baja abunda en (vino, fruta y) trigo, la cumbre tupida, lujuriante ("viciosa"), debe otro tanto y aun más a Pales, diosa de las ganaderías. Pues si en las llanuras cae la lluvia de granos de oro, en las alturas caen a millares los copos de nieve, que tales parecen los vellones de las ovejas. La metáfora guarda coherencia, pues en los llanos la lluvia es lo más frecuente, y en los montes lo es la nevada.

La mención de las espigas convierte nuestra mirada a los segadores (los que siegan oro); la lana, a los pastores (los que esquilman o trasquilan ovejas); y las vides de la región hacen pensar en los viñadores que llenan de vino sus toneles o pipas, exprimiendo los racimos color de grana.

Pues bien —y a esto queríamos llegar—, de cuantos segadores, pastores y viñadores hay en Sicilia, Galatea es adorada como una deidad, ya sea religión o amor, aunque no consta que se le haya erigido templo alguno. (O apenas queda una referencia en Luciano, pero es una historia fantástica que él, por ironía, llamó *Verdadera historia,* ¡y el supuesto templo se alza en una isla de queso!)

XX

Sin aras, no: que el margen donde para
del espumoso mar su pie ligero
al labrador de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero;
de la copia a la tierra, poco avara,
el cuerno vierte el hortelano, entero,
sobre la mimbre que tejió, prolija
si artificiosa no, su honesta hija.

Como salvando un vallado paso de una estrofa a la siguiente. ¿Dije que Galatea carece de templo? ¡Ah, pero no de aras! Por dondequiera que salga del mar a la playa, dondequiera que pisa, a sus pies como frente a un altar, allí mismo le rinden todos sus ofrendas: el labrador le trae las primicias de sus cosechas, como se acostumbraba en los ritos. El ganadero le cede los esquilmos de sus ovejas (leche, queso y manteca); el hortelano le brinda, volcándola para ella sobre la tierra, la riqueza entera de su poco avara cornucopia, la generosa abundancia de sus frutos, acarreados sobre la cesta o azafate de mimbres que su honesta y hacendosa hija tejió con aplicación aunque sin artificio, al cabo como objeto de la industria casera.

Nótese que me acerco a la *tmesis* de los antiguos retóricos, pero sin caer en la extravagancia, impropia de nuestra lengua, aunque la hayan usado a veces los latinos. Ellos, por *tmesis,* partían en dos una palabra incrustando en medio un inciso (siempre, eso sí, que la palabra pudiera desarticularse en dos miembros simples con relativa facilidad). Yo atenúo la figura: no llego a decir que el hortelano vierte "la *cornu* —entera de la— *copia*", sino que, con más discreción, distingo los dos elementos del compuesto y digo: "el *cuerno* entero de la (poco avara) *copia*". Amigo soy de la pirueta sintáctica, es cierto; pero hay método en mi locura. Nunca suelto la rienda, ni se me podrá achacar aquello de mi romance:

¡Barquero, barquero,
que se llevan las aguas los remos!

XXI

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados
de tardos bueyes cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor pobre
el Céfiro no silba, o cruje el robre.

Tras la adoración religiosa, muéstrase ahora a nuestros ojos el efecto del amoroso desvarío que inspira la ninfa Galatea. La juventud vive como en llamas. Pero el amor no sólo causa ardimiento, sino descuido de las ordinarias faenas. Por lo cual dijo Garcilaso de su pastor, tan enamorado como los devotos de Galatea:

Las ya desamparadas vacas mías
en otro tanto tiempo no gustaron
las verdes yerbas ni las aguas frías.

Y yo, a mi vez, digo: Los bueyes, tardos y vagabundos como sus dueños —que apenas se cuidan de conducirlos—, arrastran ahora el arado, peinando negligentemente las tierras que antes surcaban a fondo. Por su parte, los humildes pastores se olvidan de silbar al ganado cuando se derrama, o de regirlo debidamente atajando con el estallido y piedra de la honda a los animales que se apartan del hato. No se oyen más silbos que los del Céfiro, ni más crujidos que los del roble mecido por el viento: "Redil las ondas y pastor el viento", he dicho en mi *Soledad segunda* (v. núm. 311).

No entremos en minucias de agricultura, sobre cuántas veces y cómo ha de romperse la tierra. La imagen del descuido basta al propósito. Así, "al sobrepeine", según nuestra frase vulgar, se hace, por salir del paso, aquello en que no se pone la menor diligencia.

La habitual pobreza de los pastores ("el pastor pobre") es lugar común; pero en la estrofa XLIX opondré el caso de

Polifemo, quien va a decirnos de sí mismo: "Pastor soy, mas tan rico de ganados..."

XXII

Mudo la noche el can, el día dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace;
bala el ganado; al mísero balido,
nocturno el lobo de las sombras nace:
cébase —y fiero deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace.
¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño
el silencio del can siga, y el sueño!

Trasciende a los animales domésticos la enajenación de sus amos. El perro ganadero, al revés de lo que conviene al guardián, enmudece durante la noche, distrayéndose de cerro en cerro, olvidado de avisar los peligros, y duerme a lo largo del día, tendiéndose de sombra en sombra. Al anochecer, atraído desde su nocturno escondite por los míseros balidos de las ovejas, el lobo se acerca, se ceba en sus indefensas víctimas, humedece en sangre de la una la yerba donde pacía la otra... ¡Oh, Amor, *revoca* (devuelve) [10] al pastor los acostumbrados silbos con que solía cuidar sus hatos, restituye al rebaño la eficacia y el oficio de su pastor, o de lo contrario, que el silencio y la modorra del ya inservible can sigan acompañando el descuido de su amo!

XXIII

La fugitiva Ninfa en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tantos jazmines cuanta yerba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente

[10] *Revocar: Volver a llamar.* Segunda acepción, que registra como desusada el Diccionario de la Academia. Dice un comentarista del siglo XVII que este "revocar" ha sido el enigma de la Esfinge.

al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.

Y mientras tales calamidades acontecen por causa del amor que inspira la huidiza Galatea, ésta, desenfadadamente, busca la sombra de un laurel, que con su propia frondosidad defiende su tronco de los rayos solares (es el mediodía); se recuesta junto a una fuente —se da, se ofrece a la contemplación de la fuente—, y el trecho de la yerba que oculta o cubre la nieve de su cuerpo es como un manto de jazmines. O, si se prefiere, da a la fuente y deja reflejarse en ella un blanco bulto de jazmines, a cambio de las yerbas que ha ocultado su cuerpo.

La hora es plácida. Los dulces quejidos de los ruiseñores —estas aves de tanta historia— parecen responderse entre sí. Y la armonía del canto arrulla a Galatea y la adormece. Pero sería contrario a la armonía, al equilibrio de las cosas en el sentido más general, que el día se abrasase con tres soles: el del cielo y, además, los dos ojos de Galatea. La Ninfa, pues, cierra los ojos.

El responderse dulcemente las quejas de los ruiseñores se hallará en Garcilaso:

La blanca Filomela,
casi como dolida
y a compasión movida,
dulcemente responde al son moroso.

Égl. 1ª

(Filomela es, en la mitología, el ruiseñor.)

¿Se han advertido los brincos nerviosos en que me complazco? "... en tanto, donde ... tantos ... cuanta". Y en la estrofa siguiente: "latiendo, cuando" y "Occidente, viendo, blando".

XXIV

Salamandra del Sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba, cuando

—polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares sudando—
llegó Acis, y de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dio —y sus ojos— cuanto pudo,
al sonoro cristal —al cristal mudo.

Es el estío. El Sol ha entrado en la constelación del Can Mayor que, como la salamandra fabulosa, puede vivir en su fuego sin consumirse y se muestra revestido de un puñado de estrellas —las que componen este signo celeste— o bien (por acusativo griego, como suelen llamarlo), "vestido estrellas". Aunque no es necesario ir tan lejos, porque ya los italianos dicen, en sus canciones bien conocidas: *L'Aurora vien' bianco vestita.* El Can, ya visto como animal mítico, está latiendo (¿ladrando, palpitando?) al Sol y al calor.

Aquí se presenta Acis. Ha corrido mucho por el campo, está cansado y sediento. Trae polvo en los cabellos y le gotea el sudor, "húmedas centellas" o "ardiente aljófar": el sudor cálido del clima extremado o del ejercicio, no el "sudor frío" que solemos decir del miedo u otra pasión del ánimo.

Galatea sigue dormida: si sus ojos son soles, "luces bellas", sus soles están tramontados, han traspuesto ya el Occidente del blando sueño.

Repartido Acis entre la deslumbradora presencia de la Ninfa desnuda y la sed abrasadora que lo ha traído hasta la fuente, sacia a sabor ("cuanto pudo") sus dos apetitos: mientras da su boca al sonoro cristal del agua, da sus ojos al cristal mudo, que esto parece ser el cuerpo de Galatea. Y por eso, en la estancia XLV diré de sus brazos enlazados a Acis que son "pámpanos cristalinos".

Pero ¿quién es Acis? Ahora vamos a saberlo.

XXV

Era Acis un venablo de Cupido,
de un Fauno —medio hombre, medio fiera—
en Simetis, hermosa Ninfa, habido,
gloria del mar, honor de su ribera.

El bello imán, el ídolo dormido,
que acero sigue, idólatra venera,
rico de cuanto el huerto ofrece pobre,
rinden las vacas y fomenta el robre.

La súbita aparición de Acis trae consigo cierto sobesalto. Ya se adivina que nos acercamos al punto sensible de la fábula. ¡Tanto quisiera decir de él! Lo diré, pues, atropelladamente, yendo y viniendo, echándome fuera de las normas, sin más orden que aquel a que obligan las consonantes. Así se entenderá mejor —¡ojalá lo entiendan!— el trastorno que su aparición provoca en el cuadro, bien pude, conforme a las reglas, declinar punto por punto sus generales: su nacimiento y familia, su *calidad* (alcurnia), sus *partes* (las prendas de su persona), su *estado* (su hacienda y posición social) —que en esta correcta sucesión las enumera el mexicano Alarcón al comienzo en su comedia famosa *Las paredes oyen*—, y, en fin, hablar de su amoroso cuidado. Pero quise salir con mi argumento en tumulto: empiezo por sus prendas, paso a su familia y su mito, aludo a la súbita pasión que siente por la Ninfa, y acabo nombrando sus medios de mantenimiento.

Ante todo, era el galán propia criatura del amor, propio "venablo de Cupido", más contundente que una flecha. Sin contar con que Acis, como cazador, sería un valiente venablo como se dice "valiente lanza", pero venablo de amor por la fascinación que ejercía en el corazón de las mujeres.[11] Hijo fue de un Fauno caprípedo y de la hermosa Ninfa Simetis, que tanto honraba al mar como a su ribera. Se han preguntado mis amigos si este verso cuarto, "gloria del mar, honor de su ribera", lo digo por Acis o por Simetis. Bien se entiende que en Acis, mientras no acontece la metamorfosis final, domina la naturaleza terrestre de su padre y vive de las cosas del campo; además, es un doncel demasiado joven todavía para que se le atribuyan tanto honor y gloria. Su madre, en cambio, ha llegado ya a la edad de merecer semejantes ponderaciones y, además, es Ninfa acuática, hija del río Simetio,

[11] Al fin. en Píramo quiso/encarnar Cupido un chuzo,/el mejor de su armería,/con la herramienta al uso. Góngora: *Fábula de Píramo y Tisbe*, año 1618, vv. 121-124.

a quien corresponde alguna veneración y que tiene tratos con el mar.

El mancebo se siente al instante atraído por la Ninfa como el acero por el imán, y ya la adora como el creyente adora a su ídolo. Galatea es bello imán, ídolo dormido; Acis, dócil acero, idólatra. Muchas veces me inspiró Claudiano, y acaso aquí pasó por mi mente el idilio *(Magnes)* en que él describe un santuario donde la estatua de Venus, hecha en piedra magnética, atrae contra su pecho y suspende en el aire la estatua metálica del dios de la guerra. Y dejémonos de averiguar si quise jugar con los vocablos Acis y *acus* (aguja).

Acis, a diferencia de Polifemo, no es muy rico: sus bienes —lo que puede ofrecer a su ídolo— se reducen a los productos de un pobre huerto, la leche, mantequilla y queso de sus vacas, los panales que se crían en sus robles. Y como ahora voy a describir estos presentes, ¿te explicas ahora el aparente desorden de mi estrofa? No quise, antes, descubrirte el secreto.

XXVI

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó entre verde y seca,
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca;
en breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la Primavera.

Las ofrendas del idólatra a su ídolo serán de fruta, leche y miel. La almendra mediada, entre verde y seca, alloza o almendruco, da ese humor que cuaja en almendrada, golosina de las mujeres. "En blanca mimbre se lo puso al lado"; y también un copo de manteca, una porción, un grumo, atado en unos verdes juncos, para evitar que se derrita, como en Andalucía se envuelven los requesones en hojas de palmito. Y, además, en un breve y bien labrado corcho, corteza de alcornoque, uno de esos gustosos y rubios panales que las abe-

jas fabrican en los huecos de las encinas, y cuya cera recoge el néctar de las flores primaverales.

XXVII

Caluroso, al arroyo de las manos,
y con ellas, las ondas a su frente,
entre dos mirtos que, de espuma canos,
dos verdes garzas son de la corriente.
Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento cuando no sea, cama
de frescas sombras, de menuda grama.

Cumplida la ofrenda, Acis, acalorizado, se lava en el arroyo manos y frente, entre dos mirtos salpicados de blanca espuma que parecen ser dos verdes garzas. Los mirtos, amigos de las riberas, se ven inclinados sobre las márgenes y allí también suelen cazarse las garzas. Los mirtos están consagrados a Venus, y su presencia acentúa las insinuaciones amorosas del poema.

Favonio, el céfiro, la brisa, con suave soplo, remeció entonces las vagas frondas —remedo de los volantes que flotan al aire en las tocas de las mujeres— como se corren las cortinas de una cama. La cama en que Galatea reposa, si no es una "cama de viento" como las que hoy se usan,[12] lo es de fresca sombra y menuda grama.

XXVIII

La Ninfa, pues, la sonorosa plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando —a los verdes márgenes ingrata—
seguir se hizo de sus azucenas.

[12] "*Cuna de viento.* La cuna que se pone sin tocar el suelo, afianzada con dos hierros, de suerte que, moviéndola un poco, dura el movimiento algún tiempo. —Latín: *cunae pensiles.*" Diccionario de Autoridades.

Huyera . . . mas tan frío se desata
un temor perezoso por sus venas,
que a la precisa fuga, al presto vuelo,
grillos de nieve fue, plumas de hielo.

Al ruido que hace el mancebo al lavarse en el arroyuelo —sonorosa plata—, la Ninfa despertó y, levantándose al instante, ingrata a los verdes márgenes que le ofrecieron reposo, pisoteó sus azucenas, como si las segara. (Y no se hable de que segó o cercenó su imagen de azucenas, antes reflejada en la fuente, que es disparate; o de que se la llevó consigo y se hizo "seguir" de ella, que es galimatías y mala lectura de "segur" por "seguir".)

Quiere huir, pero el miedo la paraliza, el frío le corre por las venas, impide la fuga con grillos de nieve y ataja el vuelo como si las plumas (de las alas —por ponderación, "escapar" es "volar"—) se le volvieran hielo. Lo que se dice en vulgar: "se quedó helada".

II. LA ESTROFA REACIA DEL "POLIFEMO"

I

Es bien conocida de los gongoristas aquella carta en que el "Cisne cordobés" contesta a uno de sus detractores. Única vez que nos expuso su estética, Góngora, autorizándose con Ovidio, defiende allí la conveniencia de lo embozado y enigmático, nuevo valor de la poesía que puede sumarse a los demás. Gracias a esto —viene a decir Góngora—, el poema no se queda mudo en el papel y como desligado de los lectores, sino que sigue viviendo y creciendo en la mente de quien lo recibe; éste comienza a participar en cierta medida de la función poética creadora y gana, además, aquel innegable deleite que acompaña a toda investigación.[1]

La idea flotaba en el ambiente. No necesitamos trazar su historia.[2] Sólo recordaremos algunos datos, el primero de los cuales suele olvidarse. Los otros dos nos acercan ya a la obra de Góngora, por referirse a ella directamente.

Desde 1528 cuando menos, encontramos tal idea en *El cortesano*, de Castiglione, breviario de la época, libro conocido en España antes de ser impreso, y muy leído luego en la traducción de Boscán (1534). Aquí aparece esta página:

> ...que, si las palabras habladas traen consigo alguna escuridad, la habla no penetra en el corazón del que oye; y así, haciendo su camino sin ser entendida, queda vana. Pero si, en el escribir, las palabras escritas alcanzan una poca de dificultad o, por mejor decir, una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan cierta-

[1] Publicó esta carta A. Paz y Meliá: *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, 2ª serie, según el ms. 3.811 de la Bibl. Nac. de Madrid. Escrita en Córdoba, sin fecha, letra del siglo XVII, la carta es posterior al *Polifemo* y las *Soledades* (1613). Ante el escándalo provocado por el *Polifemo*, Góngora escribió también el soneto: "Pisó las calles de Madrid el fiero..."

[2] *Cfr.* L.-P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle-París, 1909

mente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee no sólo esté más atento y más sobre sí, pero aún mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y doctrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles.[3]

Carrillo y Sotomayor († 22 de enero de 1611) sostiene, en su *Libro de erudición poética,* que la poesía no se hizo para indoctos ni para ingenios perezosos, y ajusticia a los incapaces de "cosas altas y sutiles" —"los que sencillamente contaron"— con la calificación de meros "versificadores".[4] Lo cita el comentarista gongorino Pedro Díaz de Rivas en sus *Discursos apologéticos por el estilo del "Polifemo" y "Soledades"*, y añade:

> Causa también obscuridad en las *Soledades* lo gallardo y vrabo que pretendió el poeta con las transposiciones, porque éstas (según Quintiliano, *lib. 8, cap. 2*) obscurecen la oración. Ansí el no entenderlas no será culpa del poeta galán y levantado, sino de el floxo que no quiere construirlas y entenderlas.[5]

Pero con algo se ha de pagar el premio de la exquisitez y sutileza. Y todavía en el siglo XVIII, Luzán e Iriarte discuten si el terceto final del soneto que Góngora dedicó a la *Historia pontifical* de Bavia se refiere a la inmortalidad que da la imprenta o a la caída de Ícaro.[6]

A las dificultades del sentido se sobreponen, pues, en Góngora, las de carácter puramente lingüístico, ya de vocabulario o ya de sintaxis. La dificultad que aquí consideramos se refiere al orden de las palabras y acaso a una posible sinécdoque.

II

Pronto hará cuatro siglos y aún no nos ponemos de acuerdo. Para ser exactos, nuestro problema sólo fue considerado por

[3] Castiglione, *El cortesano,* trad. de Boscán, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1873, pp. 81-82. (Libros de Antaño, III.)

[4] Ed. de M. Cardenal Iracheta. Madrid, 1946, *passim.* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "Nicolás Antonio". Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Serie A, vol. VI.)

[5] Bibl. Nac. de Madrid, ms. 3.906, fols. 68-91 v.º; especialmente, fol. 81 v.º

[6] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas,* V, 1903, p. 197.

los críticos del siglo XVII; después cayó en olvido por el temeroso silencio en torno a Góngora —de suerte que la misma edición Rivadeneyra, si bien fue hecha con detenido estudio y cotejo, no reparó en esta cuestión—, y a mí me tocó resucitar el punto y plantearlo de nuevo el año de 1916.[7] A fines de este año y hasta el 1921, colaboré con R. Foulché-Delbosc para la publicación del ms. Chacón, publicación que él dirigía desde París y yo ejecutaba en Madrid, a vista del precioso códice. Conservo la correspondencia que ambos nos cambiábamos entonces, sobre todo las cartas que me dirigía R. F.-D.; pero nada he encontrado allí sobre mi actual tema, que lo es la octava XI del *Polifemo*. Lo que no es extraño, dado que nuestra edición no había de llevar anotaciones de crítica literaria.[8]

Poco después intenté resolver la dificultad mediante un rasgo de la puntuación —como se explicará adelante—, al preparar una edición del poema.[9] Pero, nunca satisfecho del todo, resucité la cuestión en mi Correo Literario, *Monterrey*, que me llevé de Río de Janeiro a Buenos Aires y de que alcancé a publicar catorce números, entre junio de 1930 y julio de 1937. Tuve la suerte entonces de recibir dos comunicacio-

[7] A. Reyes: "Los textos de Góngora", estudio primeramente publicado en el *Boletín de la Real Academia Española*, 1916, III, núms. 13 y 14, y recogido luego en mis *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927, pp. 37-89. Para la estrofa XI del *Polifemo*, véanse especialmente las pp. 77-79. [*Obras completas* de Alfonso Reyes, vol. VIII, FCE, 1958.]

[8] *Obras poéticas de D. Luis de Góngora.* Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921, 3 vols. Impreso en Madrid, Bailly-Baillière e Hijos. Al referirme a la octava XI, empleo, como los viejos comentaristas, la numeración corrida de las estrofas, de la I hasta la LXIII.

[9] D. Luis de Góngora: *Fábula de Polifemo y Galatea.* Madrid, 1923 (Biblioteca de Índice, núm. 3); en especial, p. 14. Yo mismo reseñé esta edición en la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1923, X, núm. 3, pp. 318-320, y más tarde incorporé esta reseña en mis *Cuestiones gongorinas*, pp. 247-253, arrastrando por desgracia una errata de un sitio a otro: p. 251, línea 19, dice "Estrofa 38" por "Estrofa 28". Con las correcciones a mi edición que yo mismo señalo aquí, las que me señala Dámaso Alonso en la propia *Revista de Filología Española*, 1927, XIV, pp. 451-453, y las que discutí en Buenos Aires con Arturo Marasso y con Pedro Henríquez Ureña, cuando este último preparaba sus *Cien de las mejores poesías castellanas* (Buenos Aires, A. Kapelusz y Cía., 1929), tengo mis ejemplares de uso personal anotados para una probable reimpresión. Prescindo de un par de observaciones al ms. Chacón contenidas en el prólogo de B. Alemany y Selfa: *Vocabulario de las Obras de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1930 (pp. 8 y 12), libro ya definitivamente juzgado por Dámaso Alonso, *Crítica de un vocabulario gongorino*, separata de la *Revista de Filología Española*, 1931, XVIII, núm. 3, pp. 40-55; y *La lengua poética de Góngora*, parte primera, p. 77, nota núm. 1, en las dos ediciones, Madrid, 1931 y 1950.

nes: la una del gongorista polaco Zdislas Milner —desde Mont-Cauvaire, Normandía—, la otra del escritor y catedrático argentino Roberto Giusti, Buenos Aires, 23 de octubre de 1931, coincidente con la de Milner. Di cuenta asimismo del punto de vista propuesto por Lucien-Paul Thomas, uno de los patriarcas del gongorismo moderno.

Pero interrumpí la publicación de *Monterrey* sin recoger cierta carta de August Soendlin (Cincinnati, 8 de marzo de 1937), omisión que ahora subsanaré.[10] El enigma —como en la teoría estética citada a los comienzos— ha seguido germinando en la mente de los eruditos. Don Alfonso Méndez Plancarte publicaba una serie de *Cuestiúnculas gongorinas* donde, refiriéndose a la interpretación de Dámaso Alonso, proponía a su vez la suya. Finalmente, Dámaso Alonso, el más autorizado de los gongoristas contemporáneos, ha publicado su interpretación, que viene a reforzar a Milner.[11]

III

Hemos dicho que el punto fue ya discutido entre los comentaristas del Seiscientos. Si acaso desataron el nudo, como algunos lo pretendieron, ninguno quiso revelarnos su secreto. Pellicer escribe: "Muchos doctos advirtieron a don Luis que emendase este verso [el núm. 5 de la octaba XI] . . . Nunca

[10] En adelante, usaré las siguientes abreviaturas:

Dámaso Alonso: DA.
Zdislas Milner: ZM.
Roberto Giusti: RG.
Lucien-Paul Thomas: Th.
August Soendlin: AS.
Alfonso Méndez Plancarte: AMP.
Alfonso Reyes: AR.

Sobre ZM, *Monterrey*, Río, octubre de 1931, núm. 6, pp. 4-5. Sobre RG, *ibid.*, marzo de 1932, núm. 8, p. 2. Sobre Th, *D. Luis de Góngora y Argote*, París, La Renaissance du Livre [1932]. ("Les Cent Chefs d'Œuvre Étrangers"), *ibid.*, marzo de 1933, núm. 10, p. 3. El libro de Th también ha sido reseñado por DA en la *Revista de Filología Española*, 1932, XIX, pp. 196-197, aunque sin tocar el caso de la estrofa XI.

[11] "Monstruosidad y belleza del *Polifemo*", conferencia de DA en El Colegio de México, 15 de noviembre de 1948, y *Poesía española: Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Edit. Gredos, 1950 (Bibl. Románica Hispánica, II: Estudios y Ensayos). El artículo de AMP, en el diario *El Universal*, México, 10 de enero de 1949.

le quiso dar segunda esponja don Luis: yo cumplo con advertillo."[12] Y Martín de Angulo y Pulgar (si es que algún crédito le queda tras el juicio a que lo ha sometido DA),[13] se jacta de construir la consabida octava sin la menor dificultad, y desafía a Cascales, ya que se ha erigido en censor de Góngora, a que haga otro tanto.[14] Pero no nos da mayores luces.

Tenemos, pues, que conformarnos, por ahora, con las interpretaciones mencionadas. Desde aquí confieso que todavía me hallo indeciso. Me esforzaré, al menos, por hacer una exposición objetiva de las diferentes posturas.

IV

Texto de la estrofa XI, según el ms. Chacón, que, para el caso, coincide con las lecciones usuales:

Erizo es el zurrón *de* la castaña;
I entre el membrillo o verde datilado,
De la manzana hypocrita, que engaña
A lo palido no: a lo arrebolado;
I *de* la ençina, honor de la montaña
Que pauellon al siglo fue dorado,
El tributo, alimento, aunque grossero,
De el mejor mundo, de el candor primero.[15]

En suma, "que el zurrón (del pastor) servía también de "erizo" o "zurrón" (natural) no sólo a la castaña, sino a otros frutos: ante todo, a la manzana . . . (a la que la naturaleza no se lo concedió).

Imaginar que en el primero y tercer caso [castaña y tributo de la encina] el poeta piensa en el erizo vegetal, y en el segundo (manzana) en el animal [que suele recoger manzanas con las púas, y así lo ha entendido Pellicer], es crear un movimiento de ida y vuelta que no me deja satisfecho. Hay

12 *Lecciones solemnes . . .*, 1630, col. 73, núm. 4.

13 "Temas gongorinos", *Revista de Filología Española*, 1927, XIV, 4º, en especial, "III: Crédito atribuible al gongorista D. Martín de Angulo y Pulgar", páginas 369-404.

14 *Epístolas satisfactorias . . .*, Granada, 1635, fols. 8 y v.º

15 *Obras*, ed. R. F.-D., II, p. 37. Señalamos con *itálica* los puntos neurálgicos.

que partir del doble concepto de zurrón ("saco de pastor" y "erizo vegetal" [olvidándonos del animalejo]), que escapó a los comentaristas y que me parece [es el] que estuvo en la mente de Góngora.[16]

Hasta aquí no hay tropiezo. Pero la dificultad se anuncia en el verso número 5. Según palabras de Pellicer, el poeta "dize arriba que el *çurrón* era *eriço* de la *castaña* y de la *mançana*; y agora dize: de la *enzina*, y suena que *erizo del árbol*. Porque aquel *de* avía de estar con *el tributo*, *del* tributo. En el çurrón no venía la *enzina*, sino la bellota".[17]

V

Soluciones propuestas:

1. AR: En mi edición antes citada, al reducir la grafía y la puntuación a la forma que me pareció más comprensible para un contemporáneo, escribí la estrofa de este modo:

> Erizo es, el zurrón, de la castaña;
> y —entre el membrillo o verde o datilado—,
> de la manzana hipócrita, que engaña
> —a lo pálido no—: a lo arrebolado;
> y de la encina, honor de la montaña
> que pabellón al siglo fue dorado:
> el tributo, alimento, aunque grosero,
> del mejor mundo, del candor primero.

Mi puntuación, cierto, es torturada, cuanto lo es la sintaxis de la estrofa. Creo que el empleo de *guiones y comas*, etcétera, se defiende solo. Puse, por ejemplo, "el zurrón" entre *comas*. Ello era indispensable para destacar el sujeto traspuesto. "Erizo es el zurrón de la castaña", como todos leen, da lugar a un titubeo momentáneo. O parece que el sujeto es "erizo", cuando lo es "zurrón", o parece que "erizo" es adjetivo que califica al "zurrón de la castaña". Confusión pasajera, que se acentúa porque estamos acostumbrados a pensar más bien en el erizo animal. Las comas permiten entender:

[16] DA: *Poesía esp.*, pp. 382-384 y núm. 35.
[17] Pellicer: *Lecciones solemnes, loc. cit.*

El zurrón de Polifemo sirve de erizo o funda espinosa para la castaña, etcétera.

No nos desviemos. La crisis acontece en el verso número 6, donde me resolví a cambiar la *coma* tradicional por los *dos puntos*. El efecto es inmediato: Góngora supone que el zurrón es erizo de la castaña y, amén, del membrillo verde o del datilado, de la manzana, y además (tomando el todo por la parte), "de la encina" (por "de la bellota"); y luego desprende en aposición los dos últimos versos, a modo de explanación o comentario poético.

A lo mejor, aun se le ha ocurrido jugar con la doble significación de la palabra "tributo", que estos juegos eran muy de su gusto, y quiere cegarnos a un tiempo con dos destellos semánticos: "tributo" y "atributo"; pues si la encina da el "tributo" de su bellota, también fue "atributo" o emblema de la "Edad de Oro". Pero dejemos este "tributo" por "atributo", que en todo caso es discutible, y aun puede ser que resulte ocioso o agregue una nueva confusión.

¿Que no pudo Góngora decir, en sinécdoque, la *encina* por la *bellota*? Nadie ha negado la licitud de esta figura. No es prudente razonar por metáforas, pero siento que la célebre escena de Don Quijote y los cabreros procede en "sinécdoque mental": la bellota lleva a la encina, la encina a la Edad de Oro; y Don Quijote, con un puñado de bellotas, imagina tener en la mano un compendio de los "siglos dichosos", y habla de ellos creyendo que todos lo entienden. A los cabreros les pasó entonces lo que nos acontece a los estudiosos de Góngora.

Esta asociación de imágenes y conceptos dejará honda huella en la imaginación literaria, gracias a Cervantes. Pero antes de llegar a él, posee ya tan largo y venerable abolengo, que ha tenido tiempo de crear trabazones y amasijos en los subterráneos de la conciencia . . . En fin, no se trata por ahora de eso, sino del extremo sintáctico, y repito una vez más que no estoy casado con mi hipótesis. Voy rumiándola, por ver si descubro alguna luz.

DA, con perfecta cortesía, opone a esta hipótesis dos reparos; uno indirecto, otro directo:

a) Reparo indirecto: la postura de ZM, a que él se incli-

na, ofrece, a sus ojos, la ventaja de respetar "escrupulosamente un texto que fue admitido por todos los comentaristas que convivieron con Góngora o su ambiente (Díaz de Rivas, Pellicer, Salcedo); al que sólo opone reparos el desligado y algo tardío Cuesta . . ." [18]

Por lo pronto, Salcedo Coronel, más bien que respetar el texto, ignora o pasa por alto la dificultad; y Pellicer ya hemos visto que respeta el texto a regañadientes y manifiesta no entenderlo.

Pero, sobre todo, la puntuación que yo había propuesto, el simple cambio de una *coma* por *dos puntos*, ¿es realmente una falta de respeto a la forma tradicional? ¿Acaso la puntuación, en aquel siglo, estaba fijada al modo como hoy la entendemos? ¿Y no es el primer deber de toda reedición respetable y respetuosa el jardinar la anarquía que entonces era tan manifiesta y tan incómoda, el ajustar las arbitrariedades de aquella puntuación que tanto afean los viejos textos? ¿No nos dio de ello un magnífico ejemplo el propio DA, en su texto de las *Soledades*, donde, entre otros muchos aciertos, convierte el disparate: "mas, aunque caduca su materia", en el nítido verso: "más aún que caduca su materia"? [19]

b) Reparo directo: ". . . el inciso 'honor de la montaña,/ que pabellón al siglo fue dorado' indica que en la mente del poeta estaba el árbol, pues sólo el árbol (y no el fruto) es lo que puede servir de 'pabellón' a los simples y felices humanos de la Edad de Oro".[20] Muy justo, pero arma de dos filos. O, como diría Espinosa Medrano: "Bien dicho, pero cógele de medio a medio." [21] Pues esta observación se aplica igualmente, en toda su fuerza, tanto a mi lectura como a la de ZM. ¡Como que ese inciso o incidental es un factor más en el problema! Si, por una parte, tenemos el enredo sintáctico, por otra tenemos la viveza con que en el primer tiempo se evoca a la encina misma y no a su fruto. (Éste recibirá después todos sus debidos honores.) Y si esto puede perturbar

[18] DA: *Poesía española*, p. 388.
[19] *Soledades de Góngora*, editadas por DA, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 92, verso núm. 201.
[20] DA: *Poesía española*, p. 387.
[21] Juan de Espinosa Medrano [el Lunarejo]: *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, reimpreso por V. García Calderón, *Revue Hispanique*, París-Nueva York, LXV, 1925, sec. I, § 2.

mi sinécdoque, con igual o mayor título perturba la transposición de ZM y DA. Lo entenderemos mejor al reducir a esquema la hipótesis que ellos presentan.

2. ZM y DA:

El zurrón es erizo
I. *de la castaña*
y
—entre el membrillo o verde datilado—
II. *de*
1º *la manzana hipócrita*
que engaña —a lo pálido no— a lo arrebolado
y
2º *el tributo*
—alimento, aunque grosero
del mejor mundo, del candor primero—
de la encina
honor de la montaña
que pabellón al siglo fue dorado.

"Algo violenta —me escribía ZM— la no repetición del *de*, por lo extenso del hipérbaton; pero no me parece que esta construcción sea contraria al uso gongorino ni que, *reducida a sus términos esenciales,* choque a nadie: —El zurrón es erizo *de* la castaña, y *de* la manzana y *la* bellota." ¡Ojalá así lo hubiera dicho Góngora!

Sin duda que la no repetición del *de* es aún más violenta por la magnitud de la frase incidental. En cierto modo, esta "confesión de parte" era el reparo directo que me oponía DA, aunque éste se refería más que a la extensión del inciso, a la misma noción allí mentada o significada.

Copio de *Monterrey* lo que, de primer intento, dije a ZM: "En sintaxis, *reducir a los términos esenciales* [como usted lo hace] es tanto como prescindir del problema. El caso sigue pareciéndome difícil." En efecto, el movimiento mental, *in abstracto,* en cuanto se lo descarna de su contenido, es muy simple:

$$a : b : c = f(d)$$

(a es a b, es a c, igual a función de d)

Pero con esto no se hace más que eludir el punto. Llenemos de palabras la fórmula, y otra vez reaparecerá el pro-

blema, como reaparece la imagen fotografiada al revelar la placa sensible.

DA simplifica así, a su vez, el esquema de ZM:

1º de la castaña
Erizo es el zurrón
2º y . . . de { *a)* la manzana
y
b) el tributo de la encina.

La verdad es que, además de la transposición, las caudas de epítetos incidentales pesan mucho y aumentan el desequilibrio. En todo caso, es obvio que también a esta hipótesis se aplica el reparo directo que me opone DA. Es innegable que, en la mente del poeta, estuvo presente, por un instante, la encina y no la bellota. Pero de esta imagen pasó fácilmente a la imagen de la bellota misma. O mejor: cualquiera haya sido la idea primera en tiempo (encina o bellota), a cada una concedió un vistoso cortejo (ya "honor de la montaña que pabellón al siglo fue dorado", ya "el tributo, alimento, aunque grosero, del mejor mundo, del candor primero"). El poeta se ahoga de riqueza.

De aquí que, para leer correctamente la estrofa como ZM y DA quieren que se la lea (y bien pueden tener razón, yo no lo niego, apenas lo pongo en duda), haya que proceder a una rigurosa asepsia de paréntesis:

Erizo es, el zurrón, *de* la castaña
y (entre el membrillo o verde o datilado)
de la manzana hipócrita (que engaña
a lo pálido no, a lo arrebolado)
y *de la encina* (honor de la montaña
que pabellón al siglo fue dorado)
el tributo (alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero).

3. RG no escribía al respecto: "Pongo también mi parecer sobre la estrofa XI del *Polifemo,* que concuerda —si lo entiendo bien— con el del señor Milner. No puede leerse a mi juicio sino: *Y de la encina el tributo,* con transposición del determinativo y con dos aposiciones, la correspondiente a la encina y la correspondiente a la bellota. Creo que usted ya

ha rectificado en su mente la puntuación de su edición de *Índice*. Su interpretación es ingeniosa, y perfectamente legítima en cuanto identifica la encina con su fruto, por una metonimia; pero, en la conjeturada reiteración poética de los dos últimos versos, sobraría evidentemente la palabra *tributo*. No le encuentro otra explicación, si no es haciéndolo regente de la *encina*."

Es decir, que "Erizo es el zurrón", etcétera, ha de leerse: "El zurrón es erizo de la castaña y de ... el tributo de la encina."

Ha aparecido aquí un nuevo reparo a mi lectura: que, de aceptársela, sobraría el *tributo*. No sobra, no. Precisamente estas reiteraciones sirven como mandadas hacer para resaltar o redibujar rasgos particulares o contenidos implícitos del objeto. En la metonimia de Cervantes: "los persas, arcos y flechas famosos" (*Quij*., I, XVIII), no sobran los arcos y flechas, ellos son la metonimia misma, en oficio reiterativo. Lo que sucede es que Góngora recarga los tintes, pasa el pincel tres veces: 1) *encina*, generalidad; 2) *tributo*, particularidad; 3) *alimento*, función.

4. Th, a su turno, viene a decirnos: —La palabra *de* no es preposición de genitivo, sino forma imperativa del verbo *dar*. He aquí, prosificando la octava, cuál sería el resultado:

—El zurrón (de Polifemo) es erizo (o digamos continente) de la castaña y —entre el membrillo o verde o datilado— de la hipócrita manzana que engaña, no a lo pálido, sino a lo arrebolado. Y la encina, honor de la montaña que fue pabellón al siglo dorado, *dé* el tributo, alimento, aunque grosero, del mejor mundo, del candor primero.

Por consiguiente, Th traduce:

Et donne *la chêne, honneur de la montagne,*
Qui fut un pavillon au siècle d'or,
Le tribut, aliment, quoique grossier
Du monde meilleur, de la candeur premiere! [22]

Y explica en nota: "Góngora nos ha recordado, en la estrofa precedente, los delicados procedimientos con que se conservan los frutos más preciosos [la serba y la pera nombradas

[22] Th, *op. cit*., p. 99.

en la octava x, a que ahora añade la castaña, el membrillo, la manzana]. Polifemo los guarda cuidadosamente en su saco, para después someterlos al tratamiento apropiado. En cambio, la bellota, que, aunque alimento de la Edad de Oro, es silvestre y grosera, no se guarda en el saco para conservarla. El autor establece, pues, una oposición entre los cuidados concedidos a los frutos cultivados y más finos, y la negligencia con respecto al fruto que la encina *da* espontáneamente."

Al informar sobre esta interpretación, en *Monterrey*, me atreví a comentarla así: "Creo que hay una falta de ilación evidente. Esta construcción no me parece conforme con el rigor retórico de la época, y menos en cosa tan sagrada como la octava real, y tampoco me parece convenir a la contextura gongorina, toda ella tan bien tejida y apretada. Parece una libertad de hoy, impropia de aquel tiempo."

5. AS me escribió desde Cincinnati: "Recibí una carta del señor Dámaso Alonso con que contesta a una consulta mía respecto a los versos 81-88 del *Polifemo*. Tuve la osadía, hace algunos meses, de presentarle una construcción de la estrofa que yo creía ser la revelación del secreto de Angulo y Pulgar. El señor Alonso me dice en su carta que, desde un punto de vista *matemático*, es inatacable, pero la inversión que hay que suponer parece algo excesiva aun para Góngora. Hela aquí: —*Erizo es el zurrón* a) *de la castaña y* —c) *entre el membrillo* —b) *de la manzana* —d) *el tributo de la encina;* es decir, la manzana entre el membrillo y la bellota.

"Aduce el señor Alonso, como ejemplos de inversión entrelazada (acbd), aunque no se extienda a tan gran número de versos, el soneto número 22, versos 12-14, y el número 292, versos 9-10 (ed. R. F.-D.):

> Dime si entre las rubias pastorcillas
> has visto, que en tus aguas se han mirado,
> beldad qual la de Clori, o gracia tanta...
>
> Quexaos, señor, o celebrad con ella [con la pluma]
> De el desdén, el fabor de vuestra Dama.

"Contrapone su propia construcción, que me parece menos violenta que la mía." O sea, que acaba AS por inclinarse al

bando de ZM y DA. La construcción de AS puede reducirse así:

—El zurrón es erizo de la castaña y de la manzana (entre el membrillo y el tributo de la encina).

Hace bien AS en inclinarse finalmente a la explicación de ZM y DA, pues el nuevo esquema que él discurría introduce una nueva e inútil dificultad y deja vivo el conflicto, que está en la inversión: "de la encina el tributo".

6. AMP analiza lúcidamente el proceso de esta discusión y propone dos explicaciones posibles:

1ª Una errata, como las muchas que afean los códices y antiguas ediciones de Góngora, nos lleva a leer: "*de* la manzana" donde el poeta pudo decir "*da* la manzana". "El zurrón de Polifemo . . . no sólo es erizo de la castaña, sino que *da* u ofrece, además de ésa, estas otras frutas: la manzana —entre los membrillos— y *el tributo de la encina* (o sea, la bellota, como complemento directo) . . ." Esta postura, aunque menos forzada, ofrece alguna semejanza con la de Th. Ingeniosa, pero no convincente, y casi por las mismas razones. Creemos que ha sido propuesta a título de recurso desesperado.

2ª "Cuando hay en una frase tres o más sustantivos precedidos por la misma partícula (preposición, conjunción o artículo), puede ésta anteponerse a sólo el primero, o repetirse ante todos ellos o también reiterarse ante algunos, mas no ante todos . . . El esquema sintáctico de esta octava de Góngora había sido, por tanto, este último, llanamente:

"—El zurrón es erizo *de la* castaña y *de la* manzana y *la* bellota (o sea, *el tributo de la encina*), sin la menor razón para exigirle que repitiera *y de la bellota* . . . De esta manera —y sin disimularnos que el hipérbaton y la interposición de varios largos incisos no hay duda que oscurecen dicha línea sintáctica—, nos atrevemos a pensar que queda irreprochablemente construida la tal octava, desembocando todo en la paradoja de que esta célebre dificultad quizá no existió jamás." Esta postura se confunde con la de ZM y DA.

VI

Si dejamos fuera la proposición de Th y la primera de AMP —ambas objetables—, quedan ya sólo dos posturas: la sinécdoque y la transposición. Con cierto desánimo, he defendido mi interpretación juvenil, la sinécdoque, porque era fuerza que acabara yo de explicar los motivos que la fundaban o pretendían fundarla. La mayoría de opiniones está por la tesis de la transposición, que tampoco logra entusiasmarme. El ms. Chacón, y numerosos textos de la época, escriben a veces *de el* en vez de escribir *del*. Hoy, habituados a esta última grafía, tendemos a ver la forma *del* como vocablo único, y el partirlo con transposición e inciso nos sabe a *tmesis*: ese hipérbaton, de cuyo uso Espinosa Medrano absuelve a Góngora con razón, y que con razón consideraba impropio de nuestra lengua, aunque usado por los latinos; figura que equivaldría, en el caso, a decir: "*Valiente* —y la valentía es alta virtud— habláis *mente*." Posible es que el hábito de escribir *del* y no *de el* también contribuya a mi resistencia. No puedo ser más sincero.

Pero me queda algo por decir, y es tiempo de declararlo sin ambages. El esquema de ZM y DA no me inspira simpatía por lo mismo que deja a Góngora —a diferencia del mío— en una situación poco airosa. Pues, si aquel esquema nos da la verdadera lectura del fragmento, es innegable que Góngora fue esta vez poco afortunado e incurrió en una pirueta de acróbata a costa de la economía y la belleza. Es verdad que su característica es precisamente este abuso; pero aquí lo habría exagerado aún. Más valdría entonces, mil veces, conceder que se ha equivocado y suspirar por aquella "segunda esponja" a que siempre se mostró tan reacio con respecto a la estancia XI, confesándola como la hija lisiada y predilecta. Después de todo, también los grandes poetas padecen ofuscaciones. También Mallarmé fue un denodado campeón en ese combate contra las palabras que es, en parte, la poesía. Sin embargo, en la *Brisa marina*, por ejemplo, se dejó decir cosas como ésta: "Acaso *los mástiles* sean de aquellos que un viento dobla en los naufragios, *sin mástiles*,

sin mástiles ni fértiles islotes." ¡Mástiles sin mástiles, dos veces sin mástiles! ¡Y era Mallarmé! [23]

La Musa me dice al oído que el fragmento resulta más elegante y poético leyéndolo como yo lo leo, lo cual no es criterio inoportuno tratándose de un excelso poeta. Con todo, no me duelen prendas. Me apresuro a reconocer que este criterio subjetivo es orillado a muchos deslices. Ya lo muestra así Gerardo Diego cuando, con travesura ingeniosa, destaca del contexto la frase: "La playa azul de la persona mía" (*Polif.*, LIII, v. 4), y de propósito la lee disparatadamente, deleitándose con el encanto que posee en sí misma.[24] Tampoco quisiera yo vanagloriarme ridículamente de haber enmendado la plana a Góngora, como en el caso de la errata de imprenta que enderezó para siempre el famoso verso de Malherbe. Anhelaría más bien haber acertado con lo que el poeta realmente dijo y quiso decir.

Aprecie el lector cómo, al volver Góngora del destierro a que lo tenía condenado la crítica, ha resucitado entre sus adictos la vieja costumbre de cambiarse comunicaciones y noticias sobre los lugares dudosos de sus poemas. Y disculpe este paseo por la intrincada selva de los hiperbatones, hiperbases o hipérbatos, o llámeselos: "¡Pasa, Gonzalo!", como decía el donoso Lunarejo.

México, IX-1954.

[23] AR: *Mallarmé entre nosotros*, Buenos Aires, Destiempo, 1938, p. 79.

[24] "Un escorzo de Góngora", en la *Revista de Occidente*, Madrid, 1924, número VII, p. 85.

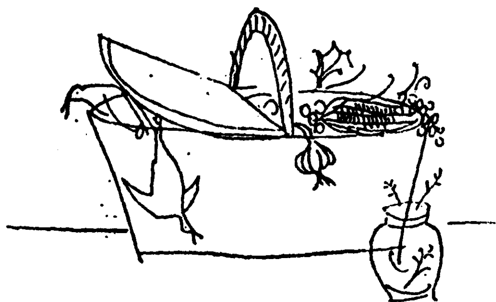
III

MEMORIAS DE COCINA Y BODEGA

Cabezas y viñetas de

ELVIRA GASCÓN

Nota cronológica. Há sido posible establecer algunas fechas para los capítulos de este libro escritos en épocas distintas: 1929. el Descanso XIII; 1931, los Descansos II y VII; 1940, el Proemio y los Descansos I, IV, V, VI, XI, XII y XIV; 1945, el VIII.



PROEMIO

También yo he pagado mi tributo al arte de cocina y bodega: ya un poema sobre la confitería de Toledo, o una rápida alusión a las sevillanas y murillescas yemas de San Leandro; ya unas páginas sueltas sobre las tierras castellanas, andaluzas, vascongadas y bordelesas; y hasta he dejado noticia de mis andanzas en busca de caracoles borgoñones y de trufas perigordinas —secretos en que, como padre prudente, deseaba iniciar a mi descendencia—, aunque nada dije de cierta dichosa excursión o cuesta de la *Omelette Mont-Saint-Michel*, que no era para olvidada.

Publiqué más tarde la *Minuta*, juego literario en torno a una cena, donde el consabido subjetivismo de algunos poetas incipientes creyó ver los síntomas de mi irremediable decadencia, y después del cual, en efecto, ya sólo me quedaron fuerzas para escribir poco más de cuarenta libros.

Y he recordado por ahí cómo, en mis días madrileños y acompañado de un amigo de entonces, estuve a pique de fundar un modesto club gastronómico, La Cucaña, cuyo lema había de ser éste:

Una mala comida no se recobra nunca.

Alejandrino de buen mester que está pidiendo estrofa completa, y que hoy a tirones con las escasísimas consonantes, me ocurre completar así:

Una mala comida no se recobra nunca.
El águila en su roca ni el tigre en su espelunca,
ni el hombre que no fuere de condición adunca
gozan de amor a medias ni de merienda trunca.

La Cucaña queríamos que tuviera sus clásicos y sus miembros de honor. Entre éstos, se mencionó a Chesterton, alegre vecino de Ultramancha; se mencionó asimismo a Saintsbury, quien, al lado de sus disquisiciones sobre la historia de la crítica o sobre la sintaxis de Shakespeare ha dado sitio a unas *Notes on a Cellar-Book* donde viene la receta del *Bishop*, ponche de adormecedores efectos, y que concede debido honor a los Amontillados, Manzanillas, Riojas, Pajaretes, Tío Pepe, Fundador del 74 y otras soleras de dulce nombre. Entre los clásicos, la primera lista resultó ridículamente incompleta: hablamos de Ruperto de Nola, sea quien fuere, autor del *Libro de guisados* y supuesto cocinero de Fernando I de Nápoles; también hablamos de Julio Rey, el britanizado andaluz; tomamos buena nota de los *Almanaques* y la *Antología y Flor de la Cocina Francesa* editados por La Sirène; y yo recordé un par de obritas, arregladas por unas tapatías devotas como "recetas prácticas para la señora de la casa". ¿Por qué no haber dicho "para la perfecta casada"? Aseguran que la buena mesa disipa todos los nublados de puertas adentro; los más groseros aconsejan a la esposa, como garantía de la beatitud conyugal, "cebar la bestia". Con palabras más nobles lo había declarado ya fray Luis de León.*

Finalmente, se pensó un instante en doña Emilia Pardo Bazán. Pero las risas de don Francisco A. de Icaza nos enfriaron el entusiasmo. Según él —y yo no respondo—, en el manual de la ilustre escritora había exorbitancias como ésta: "Se toma un cerdo, se le castra", etcétera. Muy bueno para la antigua Hélade, donde todo jefe de familias oficiaba como sacerdote y, por consecuencia, era un tanto cuanto matancero.

Claro es que nos quedamos cortos. Y, desde luego, hay muchos doctores no borlados. Eça de Queiroz, por ejemplo, no es autor de cocina, pero sus novelas dejan ver hasta qué punto era sensible a las fiestas del paladar, ora se tratase de un

* Ver A. R. "La Cucaña", en *Simpatías y diferencias*, 2ª ed., México, 1945, páginas 213-215.

artificioso plato parisiense o de una sopa campesina. De algunos otros hablaremos a lo largo de estas anotaciones.

Lo cierto es que todavía estoy en deuda con muchos maestros fundamentales y con algunos autores de discreta recordación; que estoy en deuda, sobre todo, con mis experiencias y mis recuerdos, por humildes que sean. Se hace tarde, no puedo dejar de la mano otras cosas de mayor apremio. Junto al azar de mis notas con la libertad de una charla, y allá se van las evocaciones y las lecturas. No aspiro al Cordón Azul de nuestros días. Mucho menos al título aquel de Gentilhombre del Trinchante y Cuchillo que se adjudicó, para regocijo y burla de sus contemporáneos, el indigesto comentarista gongorino don Joseph Pellicer de Ossau y Salas y Tovar. Y si les llamo memorias a estos apuntes, es que para mí comienzan a significar un pasado. Que ya presenté mis condolencias a los deleites de este orden, y tras los vaivenes y los viajes, me encuentro bien hallado en mi tierra ante una mesa frugal.

Que otros con mejores alientos sigan las huellas, y que reclamen y obtengan, para la cocina hispanoamericana, el sitio que merece y ya le van concediendo, al menos en punto a licorería y frutería, algunos sesudos europeos. José Vasconcelos, tras de enumerar gustosamente nuestras frutas, se enfrenta con Europa y concluye: —Una civilización que ignora todos estos sabores no puede ser una civilización completa.— Pero, en general, el americano está hecho a sufrir en silencio los desdenes del europeo.

Así se plantea la disputa, camino de la futura síntesis. No creo que se llegue al acuerdo mediante las falsificaciones e imitaciones. Tal vez haya que insistir en el carácter propio, y esperar a que la otra parte del litigio se acosumbre a la novedad. En este argumento, nada se excluye, todo se complementa. Bueno es aquello y bueno es esto: ¡pues sean las dos excelencias a un tiempo, que hay espacio bastante y el hombre es tinaja de las Danaides! ¿Para qué los quesos franceses con marca de los Estados Unidos, o aun de la Argentina que se acercan más al modelo y son mejores? Y de propósito cito el ejemplo de los quesos, el producto más "provincialista" que se conozca, y al cual confluyen complicadísimas condiciones de ambiente, climas, pastos, ganaderías, hábitos, tradi-

ciones. El principio no está en imitar ni en desechar, sino en adquirir, claro es que con discernimiento. ¿No aconteció así para la patata, el tomate, el cacao, el tabaco —del que no puede desentenderse la gastronomía? Europa ignoró un tiempo el aguardiente y la destilación de alcoholes, aunque Egipto ya los conocía. Los trajeron de su viaje a Oriente los Cruzados. Y hoy donde se dice coñac se dice Francia. También el café fue una novedad repelente para los occidentales; y ya de Voltaire, que le era tan aficionado, se refiere que, habiéndole dicho alguien: "Se va usted a matar con tanto café", contestó con su sonrisita de mordisco: "Yo nací matado." Balzac, cuando se encerraba a escribir, es fama que suprimía las comidas y bebía café constantemente: cien tazas por jornada. Pero sepamos que, si lograba resistirlo, es porque lo preparaba en frío, de un día a otro, como se ha de preparar el té helado para que no amargue.

Así, amigos de Europa, no hay por qué alarmarse ante las novedades de América, que también tienen su vejez. Porque a los europeos en general les sucede aquí lo que a cierto parisiense, persona ingeniosa por otra parte, quien, habiendo recibido de Lima un presente de sabrosas "nueces en nogada" (y la redundancia es, por lo visto, parte indispensable y condición fatal del aderezo, que también en mi tierra se oye vender por las calles la "nogada de nuez"),* las mandó tirar al verlas negras, por suponer que se habían podrido durante el viaje. ¡Lástima, señores! ¡Lo que hace el poco hábito, secundado por el prejuicio!

En un libro lleno de simpatía para Francia *(French ways and their Meaning)*, la novelista norteamericana Edith Wharton trae curiosas observaciones sobre el pavor con que los campesinos franceses, durante la Gran Guerra número I, veían a los soldados yanquis llenar el casco de zarzamoras. "¡Cuidado, que dan fiebre!", solían decirles. "¿Cómo —replicaban ellos—, si a una hora de aquí, al otro lado del Canal, todos las comen tranquilamente?" "Serán otras las

* A. R., "Voces de la calle", en *Cartones de Madrid* (*Las vísperas de España*, Buenos Aires, 1937, especialmente, p. 46).

condiciones de aquel suelo. Aquí, dan fiebre." Y no había modo de convencerlos. Nadie se enfermó, pero resultó imposible redimir el *tabú*. Y si así sucede con los productos del propio suelo, ¿qué mucho si los productos extraños son recibidos con desconfianza?

Y no deja de ser otro raro acierto de Mallarmé —quien tanto paladeaba su Viejo Mundo, tanto desconcertó a los liceanos del Fontanes con sus profundidades de repostería londinense, y cuyos "versos de circunstancia" revelan una constante atención para la confitería francesa—, el haber hecho referencia a los guisos exóticos cuando, en su revista *La Dernière Mode*, se ocupó de platos y manteles. Allí, junto al seudónimo Marasquin, usa los de Zizi, mulata de Surate, y la negra Olimpia, lo que es una confesión de gustos. De pronto, llegan hasta este recluso de la *rue de Rome* ciertos airecillos criollos, tropicales, anuncios de aquel "aroma del café que trepa escaleras arriba", en el poema del francoantillano Alexis Léger (Saint-Léger Léger o Saint-John Perse).

¿Por qué tener miedo a lo criollo o a cuanto suele llamarse criollo, que es mucho y muy confuso? ¿Por qué temer a lo tropical y darlo necesariamente por malo, por superabundante y ocioso? ¿Por qué algunos pueblos se avergüenzan de que en su tierra haga calor, y por qué otros no se avergüenzan del frío que hace tan desapacible su morada? También donde hay calor hay auténtica vida humana y también allí se come bien. En otra parte he dicho que la discusión entre lo tropical y lo no tropical debe ser tratada con pinzas.*

En fin, éste no es un libro de tesis ni de disertaciones. No sea que se me canse el lector, y me pase lo que al importuno empeñado en espetarle a Rivarol un discurso respecto a la ostra:

—¿Sabe usted, señor mío —le atajó éste, ya irritado—, cuál es la diferencia entre una ostra y un sabio de su casta? Que la ostra bosteza, en tanto que el sabio hace bostezar.

Este libro sólo se destina a gente de honrada naturaleza, capaz de apreciar el caso de Pierrette. Era ésta la hermana

* *La constelación americana*, Archivo de A. R., México, 1950, p. 28.

de Brillat-Savarin, familia escogida. Tenía ya noventa y nueve años y once meses bien contados, cuando, comiendo en su cama como solía, sintió que le llegaba su hora. La pobre se puso a gritar: "¡Pronto, pronto, tráiganme el postre, que me voy a morir!"





DESCANSO PRIMERO

Y COMIENZO, pues, el relato de mi jornada, declarando como el romance viejo que "yo salí de la mi tierra para ir a Dios servir", y di de una vez conmigo en Francia, época que paso por alto porque no tuvo mayor interés que el de una ligera iniciación.

Me trasladé a España a los dos años. Eran malos tiempos, la más dura prueba de mi vida, aunque la recuerdo con deleite. Yo no comía entonces mucho, situación nueva para mí. Pero de aquí nació mi afición, pues, como define Julio Camba en *La casa de Lúculo,* con frase perfecta, "en la falta de recursos es donde comienza el apetito, base de la gastronomía".

Prescindiendo de los restaurantes franceses, reinaba en la Corte el venerable Botín, donde había menos modernidad, pero cocina más auténtica que en muchas renombradas fondas de Europa. Los escaparates de Botín ostentaban esos lechoncitos con la lechuga en la trompa que han alcanzado justa fama. Aquellas cazuelas matronas —planetas de barro y fuego labradas en la rotación de las edades—, venían penetrándose de grasa desde varios siglos atrás: acaso alguna vez las rebañara el mismo Quevedo. Los pescados y mariscos eran especialidad de La Viña P. El santísimo cocido (cuya receta aparece firmada por Alfonso XIII en el libro del Club Congressional Cook durante la presidencia de Coolidge), las paellas, las fabadas y los epónimos garbanzos —que dan a

la casa el nombre en jerga popular— fundaban el orgullo de Los Gabrieles. Y los embutidos y morcillas de Díaz de la Cebosa (creo que así escribía él su apellido) eran con razón muy apreciados, porque el barrigudo señor resultaba tan experto en sus confecciones como en conseguir, para las familias de buen trato, amas de cría reclutadas en Pola de Lena y también en ciertos villorrios de mayor cuantía.

Cuentan que el preceptista Narciso Campillo y Correa, discreto poeta, encontraba tan de su gusto las *delikatessen* peninsulares, jamones serranos, chorizos de Cantimpalos, longanizas de Bernuy y butifarras, que —cifrando en esto los deberes hospitalarios— solía confesar:

—Quisiera tener una despensa de estas exquisiteces y poder decir a mis visitantes: "Toma este cuchillo, amigo, y corta lo que quieras."

Y entiendo que Pérez de Ayala custodiaba una alacena muy bien provista.

Dicen los autores que esa dolencia de jugar del vocablo y enredarse en perífrasis para huir de la palabra directa amanece tanto como la literatura española, y se advierte ya en la Edad de Plata romana, ilustrada toda ella por varones ibéricos. Las revoluciones estéticas del siglo XVII no serían entonces sino la exacerbación de un mal endémico. Lo que yo sé y me consta es que los chisperos y majos de Madrid gustan del hablar alambicado, y he oído a un guapo, a las puertas de una comisaría, quejarse así contra la tardanza en el despacho:

—¡Hay que convencerse! ¡En España el único *pentágono* en que se conoce la "puntualidá" es la Plaza de Toros!

Pues es el caso que, en Recoletos o Villanueva, había una tienda renombrada por sus lenguas y sesos. Pero ¿cómo había yo de comprar en casa que "lucía" esta enseña: *Expendio de idiomas y talentos?*

Aunque en Madrid se gustaba un chocolate excelente como el del Olmo, Doña Mariquita y la Flor y Nata, nunca me di bien con la espesa preparación española, lo que no es negar sus cualidades.

Al acercarse la Navidad (la gente suele decir allá "las Navidades"), los turroneros aparecían por la Plaza Mayor. Juan Ramón Jiménez y yo admirábamos la gravedad de los alican-

tinos que, de riguroso luto y a la vacilante luz de los mecheros, parecían velar unos minúsculos ataúdes.

Y sobre la repostería, en general, sólo se me ofrece un reparo, y es la malhadada afición del pueblo a disponer del postre metiéndose el cuchillo en la boca. Por lo cual cuentan que el Neptuno del Paseo del Prado muestra, iracundo, su tridente, para advertir a todos que se come con tenedor. ¡Menos mal que el estupendo *churro* se puede comer con los dedos, aunque así queden los cuitados!

Fruta, sidra y vino de calidad los había en cualquier sitio. Los tratadistas franceses, a diferencia de los ingleses, no siempre han sabido apreciarlos. Los vinos generosos de España, singularmente, ¿tienen rivales?

Luis Ruiz Contreras, el hombre de la no olvidada *Revista Nueva,* donde se agrupó la generación del 98, el traductor de Anatole France, que había publicado también su tratado de guisos bajo un seudónimo femenino, y fue el primero que me dio trabajo en Madrid, también me dio a probar los platos que aderezaba él mismo, en aquel comedor modesto calentado al alcohol. Con su calcetín metido en la cabeza, sus ojos crueles y su manera entre cruda y bonachona, Ruiz Contreras se peinaba las barbas grises y me decía: "Ahora me divierto como puedo. De ser muchacho, me andaría hinchando barrigas."

"En la anchurosa Castilla —dice Dionisio Pérez— hay una zona gastronómica en que se extiende la influencia de Madrid; la influencia de Madrid como consumidor y como creador de costumbres nuevas y modificador de las antiguas. Su demanda de víveres da carácter a toda la agricultura comarcana; llega a los puertos atlánticos y mediterráneos para proveerse de pescados; alcanza a las huertas valenciana y murciana en busca de legumbres; escala hasta el Pirineo aragonés pidiendo azucaradas frutas; compra en la Rioja pimientos y tomates; disputa a los extranjeros la uva de Almería y Málaga; encuentra en Andalucía los vinos y aceitunas que apetece, y así es el mejor comprador que hay en la nación, el más rico y el más desprendido . . . Madrid ha tenido siempre dos cocinas diferentes: la de la Casa Real y de la nobleza, y la de la burguesía, la clase media y el pueblo.

Aquélla fue siempre extranjeriza... El pueblo, en cambio, traía a Madrid el gusto y los modos de las regiones de donde procedía. Así, el fogón madrileño, en que estos contrapuestos elementos estuvieron en contacto durante siglos, ha sido el gran crisol donde se ha forjado, fundido y unificado cuanto llamaron *cocina nacional*... En la provincia de Madrid hay pueblos que no pueden quedar excluidos de este inventario: Aranjuez, singularmente, con sus espárragos y sus fresas; Miraflores de la Sierra con su requesón y sus fresones y su miel; Chinchón con sus aguardientes; Alcalá de Henares con sus almendras; Villaconejos con sus melones, que compiten con los mejores de Valencia y Rota, y finalmente, Fuenlabrada con sus rosquillas famosas, que figuran en todos los recetarios de pastelería y confitería." Pero acaso el abastecimiento principal, de fondo, llega de Galicia.

A hora y media de auto, en la blonda vega toledana, la Venta de Aires (no "de los Aires": el patrón es Dionisio Aires), que ya he cantado en otra ocasión, nos brindaba el travieso vino de Buenavista y el regalo de sus perdices estofadas, muy señoras mías de mi mayor obligación y respeto. Sólo he encontrado sus iguales, durante mis años bonaerenses, en aquella mesa pulcra, inolvidable, de Nieves Gonnet. En el Zocodover de Toledo eran los gloriosos mazapanes y demás primores almendrados. En el patio de Ángel Vegue y Goldoni y otras casas privadas, las uvas negras emborrachadas al aguardiente, que yo quise agradecerle con mi poema *El mal confitero*. Los "melindres de Yepes" tienen fama de no llegar nunca a su destino, porque se los comen los arrieros que los transportan. Las "migas" de la Academia de Infantería son famosas en media España, y han merecido el encomio del escritor militar Ibáñez Marín, noble y melancólica memoria. Se asegura que son el plato más antiguo y genuino, anterior a las invasiones romanas, griegas, cartaginesas y fenicias; en suma, el plato ibérico, o celtíbero, o acaso ligur.

De la Granja (Segovia) son las judías famosas, y segovianos son también el "tostón" o cochinillo asado, el "lechazo" o cordero mamón, la caldereta de cordero, el bacalao al ajo arriero, las torrijas de Semana Santa, los embutidos de más renombre. De Guadalajara, los bizcochos borrachos. Sobre La

Mancha, a falta de experiencia propia (fuera de los gustosos quesos), tiene la palabra Don Quijote:

"Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos..."

Por aquellos días, una familia de mediana fortuna —observa el inolvidable Rodríguez Marín— comía poco más o menos lo que hemos visto comer a don Alonso Quijano. Algo más rica es la minuta que nos da Quiñones de Benavente en su *Entremés del mayordomo:* jueves y domingos, manjar blanco, torreznos, jigote, polla, yerbas, olla y postres y bendición; los viernes, lenteja y truchuela; los sábados, la cazuela con mojatoria, pepitoria de vaca, panza y sesos.



Pero volvamos a la humilde mesa del hidalgo manchego. He aquí los esclarecimientos que nos da Rodríguez Marín: La olla es siempre, para los clásicos, la "reverenda olla"; y Suárez de Figueroa la nombra con este circunloquio: "la sin quien no hay contento en una casa". Es el cocido, el puchero, la puchera, el pote, y para los madrileños, por referencia a los garbanzos, "los gabrieles". Se ha de comer en tres vuelcos o tres tumbos; a saber: primero, el caldo sobre pan migado, con su poco de yerbabuena; segundo, los garbanzos y las hortalizas; tercero, la carne, el tocino y chorizo, la morcilla. Si la olla del ingenioso hidalgo tenía más vaca que carnero, es porque nuestro hidalgo era pobre, y al revés de lo que hoy sucede, el carnero valía entonces más que la vaca. El salpicón de la noche, siguiendo la misma economía, se haría con los restos de la olla, con las piltrafas de vaca que quedaban del mediodía. Los "duelos y quebrantos", tras una enconadísima pelea entre los eruditos —que quiso convertirse en otra "querella de los Antiguos y los Modernos"—, averiguamos

que son una tortilla de huevo con torreznos. ¡Pensar que Don Quijote, los sábados, casi casi almorzaba su *ham and eggs!* Las "lantejas" o lentejas del viernes no ofrecen problema: son "las once mil vírgenes", como dice el vulgo en España; pésima comida según el médico don Juan de Aviñón, quien en los remotos tiempos del rey don Pedro I de Castilla declaraba ya que "generalmente las lentejas son malas y melancólicas". Y el palomino dominical no necesita comentarios.



DESCANSO II

CON su penetrante olor de ajo y de aceite, la cocina mediterránea, cunada en la cuba del Egeo, llegó hasta España, traída por las legiones de Escipión, un siglo antes de que Julio César la llevara a las Galias. Al correr por suelos ibéricos, el río absorbió nuevos sabores. La fruta española, según testimonio de los historiadores romanos, fue famosa desde el primer instante. Después, los árabes traen hasta la Península los aromas y condimentos de Oriente, Persia y la India, tono que dominará la cocina europea hasta el descubrimiento de América: tono agridulce de limones, naranjas, cidras y toronjas. Las novedades que los Cruzados trajeron de Sicilia e Italia llevaban dos siglos de aclimatación en los naranjales y limoneros de España. En Provenza sólo se difunde el naranjo ya entrado el siglo XVI, y más tarde llegó la naranja dulce de China, con los navegantes portugueses. También trajeron los árabes a la península española el azafrán y la nuez moscada, la pimienta negra, la caña de azúcar y el azúcar, antes que ello fuera conocido en las islas egeas y en la región siciliana. Al quebrantar España el cerco, al salir a la vida internacional con una fisonomía madura, extiende por el resto de Europa la mejor cocina que hasta entonces se conociera, la cual corre hasta Nápoles y Sicilia con los catalanes y aragoneses,

irrumpe por el Rosellón y el Bearne, lleva sus tentaciones hasta los Países Bajos y Alemania. En tiempo del emperador Carlos V se traduce el *Libre de Coch,* del llamado Rupert de Nolla —cocina más aragonesa que catalana—, el cual alcanzó unas veinte reimpresiones en ciento treinta años.

Vuelco de la historia, así como la aparición de América desvía de África la aguja de los destinos españoles, así la cocina española, y a través de ella la europea, experimenta entonces una refracción trascendental. Patata, tomate, ají o chile, pimiento, pimentón, cacao y pavo representan la vanguardia de la invasión americana. El tomate sólo empieza a ser aceptado en Francia a fines del siglo XVIII. Al maíz sólo se ha habituado Europa con lentitud, más por obra de los Estados Unidos que de nuestra América. Hay, en Italia, la polenta; en España, la borona y también las gachas de Valencia y de Asturias (no las andaluzas), y en Canarias, gachas, frangollo y gofio. Pero en mis veraneos del Cantábrico nunca logré que la gente del campo me vendiera mazorcas. "Eso —me decían— es para los cerdos, eso no lo comen los cristianos." Y si yo me empeñaba en comer elotes a la mexicana, no me quedaba otro recurso que robármelos. No había más que remar ría arriba, e ir desembarcando aquí y allá, donde había sembrados de maíz.

Cuanto a la patata, parece que llega a España, procedente del Perú, en 1535. Charles de l'Écluse (Clusius) la introdujo en Austria y en Alemania 211 años antes de que Parmentier se llevara la gloria de haberla aclimatado en Francia. Allí el absolutismo real permitía finezas psicológicas vedadas al moderno Estado jurídico. El rey conocía la atracción que ejerce la fruta del cercado ajeno. ¿Cómo acostumbrar a un pueblo reacio a comer patatas, de cuya virtud alimenticia el rey estaba ya convencido? Muy fácil: las mandó sembrar en su huerta, las declaró tesoro y privilegio de su persona, dictó penas y prohibiciones contra el que se atreviera a robarlas; pero, al mismo tiempo, ordenó a los guardias que se hicieran desentendidos. No hizo falta más: las patatas se enseñorearon de Francia.

Ana de Austria llevó a Francia muchos platos de la cocina española. Desde luego, el hojaldre, cuyo invento se atribuye

sin razón a Claudio Lorena; y la infanta María Teresa de Austria, la hija de Felipe IV que fue a casarse con Luis XIV, se hacía servir en Versalles por "la Molina", así llamada porque le molía el chocolate. Como la pobre María Teresa era desagraciada y tenía los dientes cariados, unos cortesanos lo atribuían al ajo, y los más, al abominable chocolate, novedad peligrosa.

Y, pues hemos nombrado el ajo, no está por demás recordar que desde principios del siglo XI constan en España noticias sobre el ali-oli valenciano, seguro abuelo del *ailloli*. Nos ocurre otra reivindicación parecida: la tortilla a la francesa se llama ya "tortilla de la Cartuja" en la obra del Maestro Martínez Montiño, cocinero de Felipe IV.

Este Montiño puede considerarse como el primer autor de la moderna cocina española, y está en la lista de autoridades de nuestra Academia de la Lengua. Pero algunos creen que, mientras Versalles, por obra de María Teresa, españolizaba sus guisos, Montiño era un tanto afrancesado y no paraba mientes en las prácticas regionales de su pueblo. Durante el siglo XVIII, Altamiras lo sucede en el cetro. En nuestros días, Ignacio Doménech, Gómez González, Dionisio Pérez y otros.

Malos vientos soplaban: por una parte se ponía el sol en los dominios, y por otra, aparecían los medrosos, los "prohibicionistas" encarnados en el Tirteafuera, médico del *Quijote*, el que no dejaba comer a Sancho en la Ínsula Barataria. Como dice Dionisio Pérez, "entre la cocina y el comedor se interpone el símbolo cervantino de Pedro Recio de Tirteafuera".

Cuando el mariscal duque de Richelieu rindió la plaza de Mahón (1757), se sirvió en su festín de victoria aquella salsa menorquí que hoy se llama "la mayonesa", que debió llamarse "mahonesa", y que los oficiales franceses propagaron en su país con el nombre de *magnonaise*.

Poco después, los soldados de la invasión napoleónica se llevaron consigo los recetarios de los palacios y monasterios de España. La duquesa de Abrantes, esposa del general Junot, conquistador de Alcántara, recibió de éste el recetario de aquel convento, "el mayor trofeo de aquella guerra", según el maestro Escoffier, y divulgó en París los secretos de

la cocina hispana: el *consumado* o *consommé*, los trufados de varias aves, los hígados de pato y tal vez cierto guiso de bacalao. La influencia española se intensifica bajo la emperatriz Eugenia. Dumas pasea por España, y aunque no se sintió muy a gusto, recogió recetas de sopa de ajo, ensalada de coliflor con huevo duro, ensalada de col, lengua de buey estofada, gallina en pepitoria, pollo al tomate y pimiento, tortilla de familias, cocido madrileño, etcétera.

Bajo Felipe V es ya notoria la decadencia hispánica, que se acentúa entre el afrancesamiento de segunda mano y el mal comer romántico. Por 1885, el "Doctor Thebussem" (don Mariano Pardo de Figueroa) y "Un cocinero de Su Majestad" (don José Castro y Serrano) inician una reacción provechosa. Pero quienes les siguen, de Ángel Muro a la Pardo Bazán, se explican mejor con la pluma que con la cuchara o la cazuela. El auge de la cocina francesa era ya asolador, y no conocía diques ni barreras.

En tanto, la provincia española seguía cultivando sus inimitables e incontables primores, sus peteretes. Pero sobre tan peregrinas cuestiones, que pueden llenar una biblioteca, remítase el desocupado lector a la *Guía del buen comer español*, obra de Dionisio Pérez que nos ha llevado de la mano, y donde sólo hemos echado de menos alguna mención de la butifarra.

Sobre la cocina hispana de ayer, ya hemos mencionado las investigaciones de Rodríguez Marín, especialmente en torno al yantar de don Alonso Quijano el Bueno. Un paseo por la literatura será edificante, aunque de propósito lo intentaremos en desorden. Dejemos la cocina del hambre, tema paradójico de la Picaresca, representado en el célebre lugar del *Lazarillo* sobre el bocado de uña de vaca, lugar que todos conocen o todos debieran conocer: "Con almodrote es éste singular manjar" —decía el pobre hidalgo—. "Con mejor salsa lo comes tú" pensaba para sí el muchacho. En cuanto al vientre lleno de telarañas del buscón Pablos y de su amo, donde resonaban los ecos por falta de muebles como en las estancias vacías, no pasa —perdone Quevedo— de una estudiantada, una pueril caricatura.

Contrasta con estas imágenes del hambre el cuadro de la gula que, en el siglo xv, pinta el Arcipreste de Talavera, sobre los festines y excesos a que lleva el amor:

> ... allí non hay rienda en comprar capones, perdices, gallinas, pollos, cabritos, ansarones, carnero e vaca ..., vino blanco e tinto —¡el agua vaya por el río—, frutas de diversas guisas, ceruelas, albérchigas, figos, bevras, duraznos, melones, peras vinosas e de la vera, manzanas xabíes, romíes, granadas dulces e agradulces e acedas, figo donengal e uva moscatel; non olvidando en el invierno torreznos de tocino asados con vino e azúcar sobrerrayado, longanizas confeccionadas con especias, jengibre e clavos de girofre, mantecadas sobredoradas con azúcar, perdices e vino pardillo, con el buen vino cocho a las mañanas, y ándame alegre, plégame e plegarte he, que la ropa es corta. Pues a las pulgas ímos: aquí veréis con este tal los sentidos trocar, las voluntades correr, el entendimiento descorrer alegría, placer guasajado, e vía después, llorar. Pues, a la noche, confites de azúcar, citrones, estuches, ciliatre, metafalva *(anís)* confitada e piñonada, alosas *(empanadas)* e tortas de azúcar, e otras maneras de preciosas viandas que dan apetito a mucho comer e beber más de su derecho. Pues aguas rosadas e de azahar, almizcladas, abundancia sin duelo; safumaduras preciosas sevillanas, catalanas o compuestas de benjuí, estoraces, linaloe, lácdauno con carbón de sauce, fecha con candelillas para quemar; solaces, cenas, armuerzos e yantares, por do el comer e beber más de derecho non se puede escusar ...

Censuras del pecado que más bien hacen de incentivo.

Pero muchos son los que ignoran cierto libro de los Mil y Quinientos —"caso fulminante de realismo fotográfico", le llamó Menéndez y Pelayo—: *La Lozana Andaluza* del presbítero Francisco Delgado, amigo de Juan del Encina en sus mocedades de Roma.* La Lozana, acordándose de su abuela, decía así:

> ... y si esta mi agüela viviera, sabría yo más que no sé, que ella me mostró guisar, que en su poder deprendí hacer fideos, empanadillas, alcuzcuzú con garbanzos, arroz entero, seco, graso, abondiguillas redondas y apretadas con culantro verde, que se conocían las que yo hacía entre ciento. Mirá, señora tía, que su padre de mi padre decía: —Éstas son de mano de mi hija Aldonza.— Pues ¿adobado no hacía? Sobre que cuantos traperos había en la cal

* Ver A. R., "La Garza Montesina", en *Capítulos de literatura española*, 2ª serie, México, 1945, pp. 91-99.

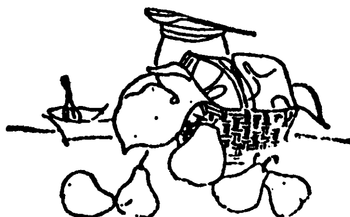
de la Heria *(calle de la Feria)* querían proballo, y máxime cuando era un buen pecho de carnero. ¡Y qué miel! Pensá, señora, que la teníamos de Adamuz, y zafrán, de Peñafiel. Y lo mejor de la Andalucía venía en casa de esta mi agüela. Sabía hacer ojuelas, pestiños, rosquillas de alfajor, textones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, sopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas, zahínas, y nabos sin tocino y con comino. Col murciana con alcarabea y olla reposada, no la comía tal ninguna barba. Pues boronía ¿no sabía hacer por maravilla? Y cazuela de berenjenas mojíes, en perfición; cazuela con su ajico y cominico y saborcico de vinagre, ésta hacía yo sin que me lo vezasen. Rellenos, cuajarejos de cabritos, pepitorias y cabrito apedreado con limón ceutí, y cazuelas de pescado cecial con oruga, y cazuelas moriscas por maravilla, y de otros pescados que sería luengo de contar. Letuarios de arrope para en casa, y con miel para presentar, como eran de membrillos, de uvas, de berenjenas, de nueces, y de la flor del nogal para tiempo de peste; de orégano y yerbabuena para quien pierde el apetito. Pues ¿ollas en tiempo de ayuno? Éstas y las otras, ponía yo tanta hemencia en ellas que sobrepujaba a Platina, *De Voluptatibus,* y a Apicio Romano, *De re coquinaria.* Y decía esta madre de mi madre: —Hija Aldonza, la olla sin cebolla es boda sin tamborina.— Y si ella me viviera, por mi saber y limpieza (dejemos esta hermosura) me casaba . . .

Y tras esta página que pica la lengua, abra el curioso los *Diálogos latinos* de Juan Luis Vives, por allá en la página tantos, donde se lee: *Culina.* Más se aprende aquí sobre el arte de encender un buen fuego que sobre el arte de cocinar, mas no será ejercicio perdido.

Pero ríndanse todos donde aparece el Arcipreste de Hita con su Edad Media a cuestas —su Edad Media "enorme y delicada"— para contarnos la batalla campal de don Carnal y doña Cuaresma: Escudo de Aquiles en el *Libro de Buen Amor,* suntuoso tapiz de contrastados colores, parodia épica tramada en el cortejo de las estaciones del año. Don Carnal se apresta con gallinas, faisanes, pavos, perdices, capones, torcaces, lavancos, ánades y ánsares; vacas, bueyes, lechones, cabritos y cabras monteses; jabalíes, gamos, ciervos, corzos; liebres y conejos. A su mesa se ven tocinos, cecinas, costados de carnero, piernas de puerco y jamones. Junto a don Carnal, su alférez está de rodillas, el barril a la mano; y el vino, "alguacil de todos", suelta las lenguas. Los gallos, de miedo, se estuvieron quietos toda la noche.

Y al rayar el alba se presentó doña Cuaresma, Justicia de la Mar, también secundada de los suyos, en horas que las sangrientas mesnadas de don Carnal estaban durmiendo su vino. Allí del puerro cuello albo, sardinas, mielgas, verdeles y jibias, anguilas de Valencia salpresas y trechadas, atunes, truchas del Alberche, cazones bayoneses y camarones del Henares, barbos, pijotas, lijas, langostas de Santander, arenque y besugo de Bermeo, utras, sabogas, delfines, sábalos, albures, lampreas sevillanas y de Alcántara, tollos, pulpos, ostras, cangrejos, el congrio cecial y fresco —"Conde de Laredo"—, el salmón de Castro Urdiales, y hasta la enorme ballena, cuya presencia de tanque bélico decidió la victoria.

Don Carnal queda condenado al ayuno: Domingo, garbanzos en aceite; lunes, arvejas; martes, formigos con uno o dos tercios de pan; miércoles, espinacas; jueves, lentejas con sal; viernes, pan y agua; sábados, habas. Bien se aprecia que doña Cuaresma "cuida la línea" a don Carnal.



Pero el desquite no anda lejos. Al correr de pocas semanas, don Carnal se va recuperando de sus heridas, por obra de la rigurosa dieta y del reposo. Da los primeros pasos, se deja llevar a la iglesia. Y de allí mismo, escapa en derechura camino de la judería, para al instante reorganizar sus huestes. Escribe con sangre un orgulloso cartel de desafío en que se llama a sí propio: "El fuerte matador de toda cosa." Sus furrieles, como carniceros que son, ya vuelven destazando reses.

De esta vez, doña Cuaresma ve la causa perdida. Adusta y fea, se disfraza con los atavíos del peregrino: esclavina, sombrero redondo, zapatones, bordón, calabaza, alforjas, esportilla y rosario. No sé cómo se las arregla el poeta: a tantos

siglos de distancia, nos hace pensar en una de esas mujeronas secas y sin sexo, de calzado chato y faldas caídas, de *canotier* y gafas, que andan, Biblia en mano, redimiendo almas por la calle.

Al fin, un sábado por la noche, doña Cuaresma salta las bardas y sale huyendo:

> Salió a toda prisa corriendo por las calles.
> Dijo: "¡Ay Carnal soberbio, con tal que no me halles!"
> Aquella misma noche llegó hasta Roncesvalles.
> ¡Vaya y que Dios la guíe por montes y por valles!



DESCANSO III

DIEZ años más tarde me encuentro de nuevo en París. Lo primero que aprendo es la relatividad de las apreciaciones humanas: la raya en mantequilla negra era, para los madrileños, cosa repugnante y plebeya; la *raie au beurre noire* era un bocado exquisito para el elegante de París.

Aquí me entretenía yo en marcar cuidadosamente, sobre un "plano-faro", las principales casas de comer y beber que había en cada barrio, y las especialidades de cada fonda. Aparte, se llevaba una crónica de las comidas eminentes, y la colección de tarjetas con la matrícula de los patos en su sangre disfrutados en La Tour d'Argent, así como de los patos a la criolla, en naranja, de *chez* Beaugé.

La Tour d'Argent viene a ser una edición de lujo para extranjeros. La edición para los de casa se encuentra en la calle de Montorgueil; es preferible a la otra, y se ha llamado, en plena gloria, L'Escargot d'Or. Allí hay un rinconcillo apacible, forrado de Aubusson legítimo. Famosas su *endives* flamencas, cuyo amargor se concierta bien con un vino tinto algo "encorpado"; famoso su viscoso queso de Brie, vencedor en los concursos de la Liga de las Naciones; famosas sus trufas al champaña, sus setas, sus caracoles. Me remito a las recordaciones que he dejado ya en otra parte.*

* Ver A. R., "Padre amateur", en *Calendario y Tren de Ondas*, 2ª ed., México, 1945, pp. 119-121.

El Lapérouse mezclaba las evocaciones geográficas de sus estampas murales con el gusto de sus condimentos. Prunier descargaba su marea fresca. La Cigogne proveía los cálidos gansos alsacianos. Y a La Reine Pédauque el acceso resultaba difícil, porque los parroquianos se amontonaban desde la calle. El Cochon au Lait, junto al Luxemburgo, merecía más renombre del que le conceden los tratados —a menos que confunda yo épocas y lugares en este desfile de mis recuerdos.

Hasta los humildes salones Duval dejan una huella en la memoria, con sus pedazos de buey a la sal gruesa, que por de contado no compiten con las casas de primera fila, pero tampoco son desdeñables. Y había, además, cremerías y *bistrós* donde no se pasaba mal ciertamente, y cada *Rendez-vous des cochers et des marins,* para esta gente ruda y robusta, azotada por el viento y que necesita comer bien; y cada Cueva del Père-Cualquiercosa, donde se cultivaba con amor y conocimiento toda la gama de la viña —tinto, blanco, gris o rosado, espumoso, "licor de paja", etcétera—, desde el vino sabor de tierra, pasando por los alegres borgoñas y los ponderosos burdeos, hasta las más alambicadas mistelas y las cocciones aromáticas. En algún figón sólo frecuentado por los fieles, el más florido Hospice de Beaune, en medias botellas que se bebían solas, y buena caza aun en tiempo de veda, cuando el sabor del hurto parece que la hace más gustosa.

Los cosecheros tenían sus reservas domésticas consagradas a los iniciados. El vizconde de Cholet que, como el soldado de Bernal Díaz, "solía tener minas de oro" en México, nos obsequiaba a sus amigos con un Nuits Saint-Georges cultivado en honor de su esposa, doña Guadalupe: el Lupe-Cholet, al que tal vez deba nuestra Cancillería el arreglo de cierta ardua cuestión internacional con Francia —y no digo más.

Doña Lupe Cholet tuvo la buena inspiración de publicar en Dijon (Côte d'Or), las recetas borgoñonas del maestro P. Anciaux. En la conclusión del folleto se recuerda la buena regla de beber el blanco muy fresco, y el tinto, bien *chambré.* Pero esto no significa, como lo entienden algunos salvajes, calentar el tinto en estufa —herejía sin nombre—, sino dejarlo en el comedor tres o cuatro horas antes para que adopte de suyo la temperatura del ambiente. Tal vez en los fríos castillos de

otros tiempos tuviera algún sentido ese ayudarse discretamente del fuego, y siempre con mucha cautela y a una distancia respetable, pero ¡en nuestros días! . . .

La literatura siempre andaba mezclada con la gastronomía. El Weber es inseparable del Condestable de las Letras, Barbey d'Aurevilly, y de Marcel Proust; y nada mejor que sus bien calculadas escudillas y gábatas para la salida del teatro. Mallarmé contaba esta anécdota: Barbey, después de la ópera, se asomó al Weber. Sólo quedaba un asiento en la mesita donde el conde de Pontmartin, con quien él estaba enemistado, comía una docena de ostras. Barbey probó fortuna y, acercándose a la silla desocupada, preguntó cortésmente: —¿Da usted su permiso, conde?— El otro le contestó: —Lo siento, acostumbro cenar solo. —¡Pues no lo entiendo —le retrucó Barbey al instante, señalando la docena de ostras—, no lo entiendo, porque yo veo trece a la mesa!—

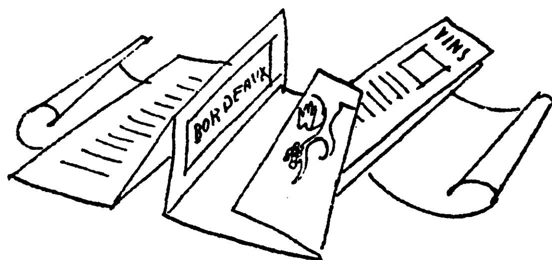
En el Foyot, Laurent Tailhade perdió un ojo, cuando el estallido de la bomba con que la policía castigó sus elegantes paradojas en loor del anarquismo, entonces moda intelectual. "¿Qué importa —había escrito Tailhade, comentando el atentado contra el zar de Rusia— la muerte de *vagas humanidades,* si el gesto ha sido bello?" La policía, harta ya de tanto dinamitero poético, decidió, como se dice en nuestra tierra, ofrecerle al pobre poeta una sopa de su propio chocolate. Se cuenta que Rachilde acudió en su auxilio, desolada. "*Ce n'est rien, mon petit* —dijo él con estoicismo—; *prête-moi ton mouchoir.*"

La Closerie des Lilas es todo un monumento de la poesía y evoca el crepúsculo del Simbolismo. En La Coupole, se trazaba el nuevo mapa del mundo, entre estudiantes y desterrados políticos: Lenin y su época. Y cuando Unamuno escapó a París, de la isla donde lo tenía confinado el Directorio Militar, siempre convidaba a la Coupole a los espías encargados de vigilarlo, que pasaban en su compañía muy buenos ratos. El Jockey vio nacer el suprarrealismo, por los días en que el barrio artístico de Montparnasse, heredero del Quartier Latin, ya estaba invadido de "vikingos", y cuando Kikí, grande hija de Châtillon-sur-Seine, cantaba sus aires de marineros.

Pero, para no perdernos en divagaciones y modernidades

peligrosas, conviene, dejándonos ya de literatura, volver al silabario, a los cuatro puntos cardinales de la sopa francesa: al norte, el *hochepot* (cola de buey, jarrete de ternera, hueso de jamón, tocino y legumbres) ; al sur del Garona, la *garbure* (adobo de sazones, coles, judías y todas las verduras de la estación) ; a un lado, la *bouillabaisse* de Provenza, ya algo decadente, con todo su sabor marino y su color; y al otro lado, la modesta *cotriade*, melancólica como los cielos de Bretaña.

Después viene el iniciarse en las cuatro cocinas francesas que dice Curnonsky: *1)* La Alta Cocina, la refinada y suprema, la más expuesta, por desgracia, a las falsificaciones y desvíos: Escoffier, Montagné, Carton, Colombier; *2)* la Cocina Burguesa, la honrada y fundamental, la inimitable, la cocina en profundidad y no en superficie; *3)* la Cocina Regional, gloria sin sombra que ilumina el territorio francés, y *4)* la Cocina Improvisada o Labriega, que se hace con cuanto hay a la mano, en el corral propio, en la hortaliza, en los gallineros vecinos, preferida de muchos. Para la primera, los grandes restaurantes de París, Lyon, Dijon, Burdeos, Marsella; para la segunda, la casa de amigos escogidos y afortunados; para la tercera, los albergues y posadas donde el patrón sabe cocinar; para la cuarta, el buen azar y la estrella, al paso de las exploraciones.



DESCANSO IV

No SATISFECHA, pues, mi curiosidad dentro de los límites del ferrocarril Petite-Ceinture, pronto me derramé por los suburbios y alrededores. Me brindó la oportunidad el príncipe Bariatinsky, convidándome a la fundación de La Bonne Étape. Esta asociación de turistas y *gourmets* —de que hay muchas en Francia y cuyos antecedentes remontan hasta los años de 1500— se preocupaba de cuidar la buena mesa en las posadas de los caminos, relevos de la posta antaño y depósitos de gasolina hoy en día.

Así trabamos amistad con el Moulin de la Planche y con Saint-Germain-en-Laye, cuna ilustre de Luis XIV, donde es el rabioso *coq-au-vin,* donde es el *coq-en-pâte.*

La asociación contaba con sabios en el arte de vivir y hasta en otros órdenes de sabiduría más modestos: los académicos Marcel Prevost, Robert de Flers, Maurice Donnay; Maese Henri-Robert; el embajador Maurice Paléologue, de real ascendencia bizantina; diplomáticos americanos de espadín y de pluma: Zaldumbide, Arciniegas, Cornejo; actores como Victor Boucher; maestros de cocina como Escoffier; militares retirados y ecuestres; nobles, propietarios, industriales, pequeños burgueses, profesionales y gente de trabajo, que dejo de nombrar por no ser prolijo.

Todo lo tenía yo bien registrado y clasificado. Intentaré reconstruir, para ejemplo, una página de mi perdido códi-

ce.— La ciudad se divide, a uno y otro flanco del Sena, en *rive droite* y *rive gauche*. Después viene la división en barrios:

A la derecha, Madeleine, Opéra, Palais-Royal, Bastille, Île Saint-Louis, Montmartre, La Chapelle-Villette, Saint-Lazare, Elysée y Champs-Elysées, Étoile, Ternes-Pereire, Porte Maillot, Bon Marché.— A la izquierda, Beaux-Arts, Montparnasse, Luxembourg, Saint-Michel, Jardin des Plantes, Italie, Montsouris, École Militaire; y por último, algunos suburbios.

En cada barrio, se señalaba el restaurante según su categoría: 1, sobresaliente; 2, lujo; 3, medio; 4, tolerable; 5, simple. Categorías a las que se añaden dos complementarias: 6, platos y vinos de la provincia, y 7, cocina extranjera y exótica. Junto al nombre del restaurante, se indican las especialidades o las circunstancias de la casa.

¿Que andamos por la Madeleine? Pues nuestro catálogo nos dará las siguientes indicaciones:

1. Larue (3, place de la Madeleine): Mesitas con pantallas color de rosa; banquetes de escritores y príncipes; lindas mujeres.— Voisin (261, rue Saint-Honoré): Apariencia discreta, junto a un templo y a un Tribunal de Cuentas; sitio de expertos; la mejor bodega; abolengo secular; altos precios.
2. Grand Vatel (27, rue Saint-Honoré), antes llamado Aux Fleurs: Fachada de poco gusto; sala oscura para el almuerzo.— Lucas (9, place de la Madeleine), antes llamado Taverne Britannique, donde, a mediados del siglo XIX, se concurría para practicar el inglés: buena colección de burdeos, y *Homard au gratin* (el *homard* en castellano debe llamarse "lubrigante" o, si no os atrevéis a tanto, "bogavante").— Maxim's (3, rue Royale): Fama de opereta, ya bastante tranquilo; almuerzos mejores que las cenas; orquesta de noche.— Viel (8, boulevard de la Madeleine): Indemne entre las demoliciones vecinas; lindas *toilettes;* el director pertenece a los Purs Cents, cismáticos del Club des Cents.
3. Boeuf sur le toit (28, rue Boissy d'Anglas): Bajo la advocación de Cocteau; fantasía y tradición; moda artística y literaria; buenos platos alsacianos; *foie-gras* en picatoste; Questche, Mirabelle.— Prunier (9, rue Duphot): Ambiente oceánico, pescado, mariscos, crustáceos, langostas, ostras rosadas y rubias, almejas violáceas, conchas y púas, anguilas; parrilla, *foie-gras* en invierno, perdiz Souvarov; blancos secos del Ródano. En el bar: *bouillabaisse*, ostras, cangrejos a la india y, para el que se atreva, huevos de gaviota; Pouilly y Anjou de lo mejor. Sucursal: 164, avenue Victor Hugo.

4. Coconnier (34, rue de Castellane): Negociantes por la mañana; bellezas de noche; cocina sencilla; miércoles: *poulet au curry, cassoulet;* jueves: pato en naranja.— Vian (22, rue Daunou): Salita abajo, y salita en el primer piso, escalera de caracol: *grenouilles meunière, roast-beef,* vinos anteriores al 1914.
5. Bernard (29, place de la Madeleine): Aspecto feúcho, aire de *bistró* y de *salle bouillon;* muchedumbre; cocciones lentas; *ris de veau, poule au riz,* langosta, hígado al tocino; Vouvray, Pouilly.
6. Cigogne (17, rue Duphot): Pequeño y bien decorado; comida, bodega y ambiente alsacianos; Riesling, Kirsch, aguardiente de frambuesa.
7. Kitty (390, rue Saint-Honoré): Cocina rusa, pescado frito y seco, *zakouskis* variados, caviar, pasteles, té perfumado, *charme slave.*— Ermitage (21, rue Boissy d'Anglas): Cocina rusa.

Naturalmente que, en el grupo 6º (Provincia), había lugar, no sólo para Alsacia y sus salchichas y salazones, confituras aromadas de arándano y oxiacanto, quesos de Munster, ahusados frascos de licor, enroscados *pretzels,* etcétera, sino también para la Auvernia y sus famosos Saint-Nectaire y Cantal; para la Borgoña, sus caracoles y pepinillos, sus mostazas, panes de especias, *pavés de santé, nonnettes fruitées,* sus incontables vinos, aguardientes y quesos del valle de Époisses; para la Lorena, sus patas de puerco, su *quiche* y sus macarrones de Nancy; para la Normandía, su Calvados, sus cremas y mantequillas, su Isigny, Camembert, Port-Salut, Marolles, Pont-l'Évêque y demás primores del Sena, del Auge, del Eure; para la Saboya y sus vinos locales; para el Delfinado, sus cangrejos y sus *gratins;* para Turena y Anjou, sus vinos dorados de Tours, Vouvray y Saumur, especialidad de las calles que rodean las plazas de la Victoire y de la Bourse, sin olvidar el Cher, el Sancerre, el Pouilly del Pavillon du Lac (parque Montsouris), las *rillettes* de Anselme (calle Montmorency); para el Mediodía, cuyo *ailloli* y otros platos propios parecen gustarse mejor en su ambiente y bajo los cielos del sur que no en París, la traída y llevada *bouillabaisse,* los "paquetes de Marsella", bacalao a la provenzal en leche y clara de huevo, vinos espesos del Minervois, ligeros de las colinas de Hérault y perfumados de Provenza; para Tolosa y el sudoeste con sus gallinas rebo-

tadas en grasa, sus ocas en fruta, rociadas de Armagnac y del vigoroso Jurançon; para los vinos embalsamados del Ródano, rosados del Vivarais, Tavel, Hermitage, Châteauneuf, penetrados de mistral y de sol, hijos de secanos y pedregales, que un día hicieron volver la cabeza a la mula del Papa; el orgullo de Teyssedre-Establet, la casa frecuentada por los mozos de Bellas Artes; los *berlingots* Eyssério, de Carpentras, ámbar transparente de limón y de menta, y otras cosas innumerables.

En el grupo 7°, finalmente, los artículos mexicanos de Hédiard (place de la Madeleine), los moles de Silvain (boulevard Montmartre); Italia, sus pastas, escalopas, *zabaglione* y mortadela, el Gorgonzola, el Chianti de rubí, el Asti de oro mediterráneo (Poccardi, Ferrari); Suiza y sus *fondues au fromage, baignets à la rose,* confitura al "mirtilo", vinos del Valais y de la Côte; Holanda y su sopa de guisantes, sus coliflores a la crema, su ensalada de húsares, sus *couranten* (son los periódicos), en la calle de Pigalle, Au Neuvième Art; España y su arroz al pimiento, en la rue du Helder, y en la Mallorquina, rue d'Argenteuil; Rumania (avenue Matignon); Suecia, su *hâchis,* sus pescados en azúcar (Strix, rue Ordener: bar, taburete para el melancólico tañedor de *banjo,* mujeres de ojos color perla); Grecia y el cabrito de Homero, vinos algo sobresaltados, que antaño se adelgazaban en las fuentes (rue des Écoles); China y su mundo apartado (rue des Carmes, de l'École de Médecine y le Goff); por último, la cocina israelita, tortas, *kugelhofs, koesekuch* (Phinas, Theumann, Klein).

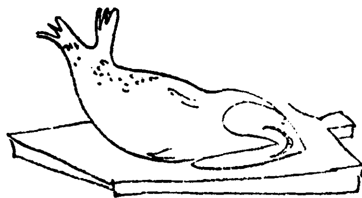
Las casas de provisiones tenían su capítulo propio: desde el linajudo Corcellet donde Napoleón llevaba a Josefina, hasta el aburguesado Potin; pescados y ostras de Drouant, Delorme, Velly; caza y volatería de Mousillon, Rey, Rousseau; nieves, primores y frutas de Potel et Chabot, Fontanié; trufas y conservas de Lagabrielle y de Miermont; platos fríos de Godineau y de Guerbois; salchichonería de Daudens, Jamais, Labbé, Olida; quesos de Androuet, Herson, Sargent y Mme Jacquinot (avenue de Choisy, si mal no recuerdo); café de Prevost, Rivière y Briot; licores de Bodéga y de la Mère Moreau; pasteles de Boissier, Rumpelmayer, Au Bebé Rose, Fou-

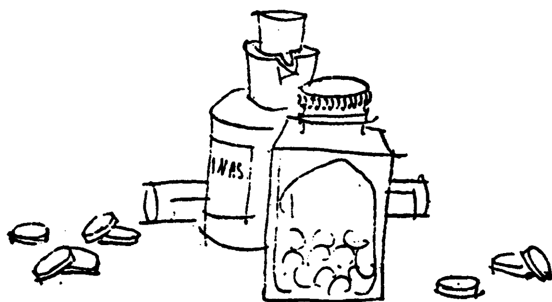
quet, Au Petit Napolitain, Marquise de Sévigné; Jacquin el del chocolate de oro, ¡y los *croissants* del Sol y la Luna!

También merecían capítulo propio los alrededores hasta diez kilómetros a la redonda. Al oeste, Les Marronniers, la Posada del Fruto Prohibido, Le Merle Franc, La Malmaison, La Chaumière, La Pêche Miraculeuse, Le Vieil Étang, la Hostería del Gallo de Oro. Al sur, Bouligne chez Fifine, Le Grand Arbre. Al este, La Demi-Lune, La Pomme d'Api, Hostellerie de l'Écu de France, La Pavillon Bleu. Al norte, Porte de París, Les Bains, Le Lac, Casino. Y ya había comenzado a trazarse el mapa de 10 a 20 kilómetros, con el intento de llegar por lo menos a los 175, hasta las regiones de Yvetot, Pont-Audemer, Duclair, La Bouille, Bellencombre, Mortagne.

Así se iban juntando mis notas en un cuadro general de "la dulce Francia" que, si llego a completarlo, hubiera podido acompañar, siquiera modestamente y en sordina, al propio *Tableau* de Michelet. El asunto no es desdeñable. Hoy se habla mucho de la historia de la cultura y se la pone muy por encima de los antiguos relatos de batallas y genealogías monárquicas. Y no veo por qué la historia de la cultura, si se ocupa del mueble, o del vestido, no haya de tomar en serio la cocina.

Los azares de los viajes han sido causa de que yo pierda este documento único. Pronto hubiera alcanzado, al paso que llevan las cosas, el valor de una inscripción sobre una cultura olvidada . . . ¡Honor a la Memoria, que me ha permitido siquiera reconstruir una página de este monumento desaparecido, y que permitió a los mandarines chinos resucitar toda su literatura, mandada quemar por un insensato! ¡Honor a la buena Memoria, madre de las Musas, consuelo único, en tanto que los hombres inventan otro modo de ser felices!





DESCANSO V

DICEN que el arte de la mesa está llamado a desaparecer. Más bien creo que nuestra capacidad de comer y nuestro apetito evolucionan, y cada época trae nuevas necesidades y nuevos gustos. Los hábitos de ayer nos resultan ya primitivos, en esto como en tantos órdenes, y hasta en el vestido, la habitación y el trazo mismo de las ciudades. Hoy los imperativos higiénicos se abren paso, como las indiscreciones de la eugenesia, mezclado todo ello con los nobilísimos empeños estéticos, el afán de esbeltez —que ya preocupó a los cretenses de la era minoica, muchos siglos antes de Grecia— y el deseo de preservar la línea vertical, privilegio del tipo humano. Ya el Sumo Pontífice Brillat-Savarin, que empieza a no ser contemporáneo, se permite algunas disertaciones sobre el engordar, el enmagrecer y la plástica de la especie.

El hombre, hoy por hoy, casi no anda a pie, y trabaja con sus músculos mucho menos que en otros tiempos. Su régimen de calorías se ha modificado sensiblemente, sin ir muy lejos, en los últimos cincuenta años. La dietética es manía general: todos dan avisos y recetas, recomiendan fórmulas, ejercicios respiratorios y, sobre todo, abstinencia y ascetismo. "¿Quién come y bebe hoy en día?", he hecho decir a mi Cocinera en la *Minuta*. ¿Quién no se ha detenido a considerar un instante, con tanto respeto como pavor, aquel régimen gigantesco y

propiamente rabelesiano de los abuelos? Medio lechoncillo por barba y una botella por cabeza eran cosa que a nadie espantaba antes de la era del automóvil. Nadie resistiría hoy una "tamalada" mexicana en toda su tradicional opulencia. Y no digamos los festines de los magnates y aun la gente humilde en los grandes siglos, telas del Veronés, Bodas de Camacho, excesos que hoy nos parecen de una magnitud astronómica. Por mi parte, me confieso ganado a la escuela de un solo plato, siquiera con discreto acompañamiento de principios y postres. Y sólo el deber profesional me ha obligado en otros días a soportar los banquetes numerosos —pues también la mucha gente indigesta—, aunque, en punto a comensales, mi gusto sea el limitarme a la cifra de oro: más que las Gracias y no más que las Musas.

Que la mesa y los gustos evolucionen no es de ahora. Hay fundadas sospechas de que la cocina medieval contentaba más bien los ojos. Aquellos terribles barones y varones —de quienes el historiador Ranke ha podido decir: "¡Demasiado viriles, demasiado pueriles!"— no sabían lo que embaulaban. Nómbrenme al valiente, al esforzado que sea hoy capaz de engullir un pavo real, por mucho que admire su ostentoso abanico de plumas y sus cien ojos de Argos. ¿Y la grulla, y la corneja, y la cigüeña, el cisne y el buitre? Pues toda esa fauna mitológica se comía con santa naturalidad, y todo ello se empapaba en unas salsas picantes de jengibre, canela, clavo, pimiento, azafrán, laurel, moscada, comino, almendra, ajo, espliego, almáciga, cebolla . . . Aquí, y no en los cuentecitos monásticos de la Nueva España, han de buscarse los orígenes de nuestro "mole de guajolote", así como la misma palabra "mole" nos refiere directamente a la "salsa mola" de los sacrificios paganos. Y tal era la afición a los condimentos, que el mismo hallazgo de América —ya se sabe— fue su consecuencia involuntaria, cuando, caída Constantinopla en poder del turco, cortadas las rutas terrestres, la conspiración de las cocinas de Europa lanzó a los aventureros en busca de las vías marítimas, hacia las fabulosas comarcas de la especiería.

François Pierre, el Malherbe de las cocinas, trajo un poco de sobriedad y orden y deslizó un poco de bálsamo por los

paladares estragados. El siglo XVII popularizó el helado (ya, antes, los *Diálogos* de Pero Mexía nos hablan de los "pozos de nieve", pronto famosos bajo la mano de Pedro Charquias); popularizó el café, el tabaco; y luego se inventó la licorería para la mejor digestión del flatulento Luis XIV. A fines del siglo XVIII, Vincent La Chapelle creaba la cocina moderna.

¿Cuál será, en adelante, el sentido de la evolución? No el que soñaban los "futuristas", esperémoslo. El *Manifiesto de la Cocina Futurista* era una revoltura de perfumería, química y farmacia, ayudada de aparatos eléctricos y ozonizadores, y desviada constantemente —grave error— hacia las simbologías poéticas y pictóricas. Tendencia general: aligerar el peso del hombre hasta hacerlo digno del aluminio, el material del porvenir. La dietética demuestra que los flacos no mueren nunca.

Ejemplo de una receta futurista: "Solución de Alaska a los rayos del Sol, con salsa de Marte"; receta que ni siquiera me tomo el trabajo de copiar, porque, a pesar de su escandaloso nombre, no pasa de una preparación burguesa, echada a perder por el mal gusto y la charlatanería de adolescentes en juerga. Mucho más "sobresaltante" era el *cocktail* guerrero del general Sóstenes Rocha, preparado con aguardiente y pólvora.

Tampoco hay nada que esperar de la cocina cubista, moda de un día cuyas muestras pueden apreciarse en *El festín de Esopo*, fantasía gastronómica de Apollinaire. Por lo demás, estas innovaciones con frecuencia vienen de muy atrás. El *roastbeef* al tabaco, para sólo dar un ejemplo, recuerda el queso blanco espolvoreado de tabaco que se usó en la antigua Polonia; el Apicio Romano, citado por la chistosísima Lozana Andaluza, da ya la receta de un picadillo verdaderamente cubista; y Taillendier, maestro de cocina de Carlos V, parece que no les iba en zaga a los más audaces revolucionarios modernos. Victor Hugo, que era un inspirado de la culinaria como lo fue en la ebanistería, creaba paradójicas amalgamas —café con leche al vinagre, con algo de mostaza y Brie— que dejaban patidifuso a Théophile Gautier. Y hace muchos años, en México, cuando Torres Palomar era gerente de La

Copa de Leche, acostumbraba desayunarse con un vaso de *butter-milk,* terciado de salsa Perrins y tomate.*

Los sustitutivos que inventan los vegetarianos para dar "carne de verdura", y los más artificiales todavía que inventan las necesidades de campaña, o los horrores con que tienen que conformarse las plazas sitiadas, no podrían establecer tradición. Ya los griegos entendían, a su modo, de las "raciones K", que trajo la Gran Guerra número II. Filón de Bizancio, especie de corresponsal militar, allá en el siglo segundo antes de Cristo, nos da la fórmula de un alimento concentrado que usaba la tropa: "Se hierve el bulbo de la albarrana y se pica menudamente. Se lo mezcla con una quinta parte de sésamo y otra quinta de adormidera. Se maja al mortero, se amasa en miel, se reduce a pellas como aceitunas. Basta una a la segunda hora (8 a.m.) y otra a la cuarta (4 p.m.) para resistir una jornada." Esta respetable masa contiene, en efecto, hidrocarburos y calorías suficientes, nitrógeno, estimulante cordial y alivio para las punzadas del hambre. Es decir, que no le faltan el "elemento-energía" ni el "elemento-materia", dos agentes de la nutrición, y todavía tiene su pizquita de "elemento-engaño". Pero uno es el recurso desesperado, y otro el régimen habitual. Mucho más seria es ya la amenaza de los alimentos sintéticos.

En cierta obra cinematográfica que nos da una visión anticipada del año 2000, la imaginación de Hollywood, plegándose al sentir común, quiere que los héroes brinden y se embriaguen con unos ridículos comprimidos y sustituyan por unas pastillas a la Bayer las delicias del "Chateaubriand en sangre". (¿Y no hay algo parecido en Huxley?) ¡Vitaminas, en suma: el destino de la mesa que ya preveía Berthelot! Denme a mí la madre de las vitaminas, el rico manjar de que las exprimen, y déjenme en paz con sus recetas. Déjenme

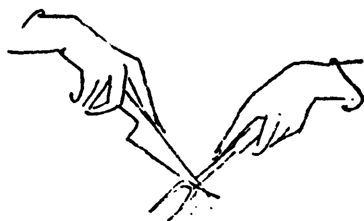
* A propósito de rarezas: Recientemente, en Acapulco, a la mesa de Adelita, un amigo verdaderamente encantador, que por cierto nos preparó unos excelentes camarones al coñac, se jactaba de haber descubierto la salsa endovenosa, inyectada en las arterias del pollo antes de asarlo. Yo no quise hacer de aguafiestas, pero debo declarar aquí que ya la conocía yo por las minutas de la Société d'Acclimatation, uno de los grupos más originales de París, donde también se preparaban, entre otras cosas, el puerco-espín, el *weut* etiópico y la serpiente Pitón, sin duda como la probó el propio Apolo después de matar al monstruo delfio.—1951.

también el amor a la manera de Eva y Adán, y llévense en mala hora sus valuaciones y entrometimientos prenupciales.

También el cervantesco Pérez Galdós lo tenía previsto. En alguna de sus novelas históricas, el caudillo —creo que Zumalacárregui— se sienta a la mesa de mala gana, aboga por la abolición de las comidas, lamenta el tiempo que se pierde a manteles, sueña con las futuras pildoritas alimenticias.

En sus *Consideraciones sobre la cocina,* Pierre de Pressac augura un renacimiento, pero la verdad es que por todas partes hay signos de estancamiento. La nueva manera de civilización, en esto como en otras cosas, acarrea sus peligros. Basta cruzar el río Bravo para convencerse.

Reduzcamos el caso a su expresión más humilde. La más pobre representación del pasado sea el Duval de París; la más pobre representación del presente vendría a ser el Childe de Nueva York. Comparemos ahora el microbiano y apetitoso *boeuf-gros-sel,* servido por un garzón de incómoda pechera postiza, en un ambiente de polvorientos felpudos y espejos quemados de intemperie, con el *ham-and-eggs* químicamente puro, servido en ambiente de sanatorio, todo esmaltes blancos y níqueles, por una hermana de la caridad vestida de linos virginales . . . El *sandwich* sucede a la minuta. El bar mecánico suplanta a las cocinas clásicas, como ha suplantado a Fígaro la maquinilla de afeitar. ¡Ay, "otro valor más alto se levanta"! La raza de los hombres del aire apenas necesita entrañas. Eso, por una parte; y por otra, se han perdido las defensas naturales, los anticuerpos que filtren o destruyan por sí cualquier contaminación posible. Hoy es fuerza preparar el alimento predigerido. *Antiqua probo!* Antes que se entristezca para siempre la familia humana, veamos de salvar lo que merezca salvarse, aunque despojándolo, claro está, del arrastre ciego y la inercia de las edades.





DESCANSO VI

El manualito de Maurice des Ombiaux, *L'Art de manger et son histoire,* permite una rápida iniciación. Ni divaga entre generalidades sociológicas y demás pesadeces sesquipedales en *ismo, ístico, ad, on,* ni afecta demasiado ese tono burlesco con que los autores dan a entender que están por encima de su asunto, que lo toman a juego, abusos ambos que suelen afear la literatura culinaria.

Grimod de la Reynière —el del *Almanaque,* el del *Itinerario*—, por ejemplo, no pasa de ser un glotón, tan extravagante como escaso de paladar, y capaz de tomarse tan por lo serio, aunque talento no le falta, que quiere hacernos tragar sus sandeces sobre las comidas rubias y las comidas morenas.

Pero el mismo Brillat-Savarin, el de la *Fisiología del gusto* —obra mucho más citada que leída y cuyo título pudo inspirar a Balzac *La fisiología del matrimonio,* obra donde el comer asume categoría de arte mayor, por cuanto en ella se declara que "sólo el hombre de ingenio sabe de veras lo que se come", obra donde todavía se deja sentir el buen dibujo dieciochesco, a cinco lustros de distancia, obra en que

campean cierta gracia sentenciosa y un sentimiento castigado e higiénico—, no deja de finchar un tanto la voz, doctorando así sobre la filosofía de la historia: "El destino de las naciones depende de su modo de alimentación." Claro está que sí, dígalo Marx; pero depende también de todas sus demás peculiaridades y condiciones juntas.

Sin embargo, no hay que juzgar ligeramente a Brillat-Savarin, en quien se encuentran observaciones tan profundas como ésta: "Yo también he hecho mis reflexiones, y me he atrevido a poner la apetencia por los licores fermentados, apetencia desconocida para los animales, al lado de la inquietud por el porvenir, que igualmente les es ajena, inclinándome a considerar ambas cosas como características de la última revolución sublunar."

Uno de los mayores peligros de la literatura gastronómica está en la fantasía, en la simbolización y en la bufonada, que insensiblemente ocupan el sitio del gusto y la experiencia. El maestro de esta escuela equivocada es Grimod. Arrastra consigo a Charles Monselet quien, aunque dejó un soneto ingenioso *Al puerco* ("sin perdón así se llaman", decía Cervantes), nunca supo lo que era manir un volátil *(faisander)*.

Laurent Tailhade, el poeta, es demasiado buen satírico para dar consejos convenientes: se le va la risa, no puede. Su *Petit traité de la Gourmandise* es una pieza de excelente retórica, pero no de mucha sustancia. Conoce poco. Equivoca la glotonería con la gastronomía. Quiere convencernos de que el buen comer se relaciona con el atletismo y es como una de sus partes: lo confunde con las fantochadas de Pantagruel. A punto estaríamos de negarle toda calidad en el género, a no ser por sus tiradas finales contra el vegetarianismo exclusivo, el régimen hídrico a todo trance y el abuso de las conservas con regusto de hojalata.

Por de contado que la mezcla de literatura y cocina es cosa legítima y agradable: dígalo aquel viejo Ateneo. En las naciones llegadas a estado de civilización (a la pos-historia, que dice el caprichoso Cournot), los dos géneros se hermanan gus-

tosamente. Y, según domine el recuerdo del Vizconde romántico o el recuerdo del moderno autor de *La Brière* —premio Goncourt—, los *Maîtres-queux* de París ofrecen en sus minutas un *Chateaubriand* o un *Châteaubriant*. Y si la cocina hace caso de letras, la recíproca es más frecuente. Libros hay que son meras anécdotas de boca y pasatiempos del apetito.

Nadie resiste a la tentación de citar la frase de Pío IX sobre la cocina del Cardenal Bernis, que "estaba en olor de santidad". Nadie, a la de citar el banquete precioso y ridículo de Boileau; o el retrato que hace Montaigne sobre los teólogos del guisado; o las humoradas de Thackeray sobre los *snobs* anfitriones. ¿Y el cuento de los dos salmones que Antoine Carême sirvió, uno tras otro, porque se cayó el primero de la bandeja, en la cena de Talleyrand? ¿Y los juicios del Marqués de Cussy, cuanto a los azúcares y garapiñas de la mesa ateniense? ¿Y los horrores del vomitorio romano? Pues ¿y el plato de lentejas de Esaú y Jacob? ¿Y por qué no la manzana del Paraíso, famosa compota? Bien que aquel plato sea tan ignoto, que no ha logrado aclararlo un sabio del Talmud en varios años de averiguaciones: bien que esta manzana —al fin como fruta cortada del árbol en la dichosa edad y siglos dichosos— sea propiamente anterior al arte de la cocina, el cual aseguran que empieza con el uso del fuego: traslado a nuestro redentor Prometeo. ¿Y los idilios místico-culinarios de San Fortunato y la Reina Radegunda? ¿Y qué hay con los aforismos de La Rochefoucauld y los de Rivarol? ¿La sabiduría del viejo Dumont D'Urville, que visitaba en primer lugar las cocinas, para juzgar del adelanto de cada tribu? ¿Y Balzac y su taza de café? ¿Y Dumas hijo y su repelente ensalada japonesa? ¿Y Eça de Queiroz, cuyas novelas, según hemos dicho, muestran el caso que hacía de las comidas? Léon Daudet, más que nada autor de memorias, nunca olvida lo que comió en tal fecha, dónde lo comió y en qué compañía: ya es la botella que su padre y él ponían a refrescar en el río, donde Mamá no la descubriera; ya el *pâté-foie-gras* cuyo naciente desvío hubo que sanear y castigar con mostaza; ya, en Foyot o por ahí, entre escritores de la otra generación, aquel sutilísimo distingo entre las burbujas de la champaña dulce y la seca, vertidas en "flautas"

iguales (no en el cáliz greco-romano, que es feo anacronismo); ya las paradas gastronómicas de Mme Théodore de Banville, a cuya mesa cada plato era un epigrama del sabor y donde las legumbres tenían la frescura de la madrugada... ¿Y Jules Claretie, en fin —para acabar con los ejemplos—, y su secreto del *clafoutis* lemosín, tan de veras secreto que los naturales nunca lo revelan a los viajeros?

La historia del comer y el beber, entendida como un capítulo de la historia de la civilización (perdón: de las civilizaciones), tiene sin duda sus encantos. Por ella averiguamos que el tapón de corcho y sus consecuencias para la conservación de los vinos datan del siglo XVII, y entendemos por qué es disparate hablar de un comedor Enrique II, o Luis XIV, o Luis XV, o hasta Luis XVI. Esclarecimientos, por lo menos, curiosos. Pero también la psicología de los pueblos encuentra aquí dónde espigar. —¿Qué podemos pedir —decía en Buenos Aires el helenista Capello, invocando a Ratzel contra los "corizontes" alemanes, los que parten a Homero en dos—, qué esperar de un pueblo que se alimenta con papas?

A quien, dejándose ya de historias, busque conocimientos más precisos y de utilidad inmediata, no pueden, desde luego, contentarle los teóricos a lo Brillat-Savarin, más filósofo que cocinero, y en quien tachamos la imperdonable omisión de los vinos —capítulo de que casi prescinde—; ni tampoco pueden contentarle los libros históricos como el *Arte* de Maurice des Ombiaux. A éstos recomendaría yo el *Paris-Gourmand*, de Pierre Béarn que, a pesar de su modesto título, trasciende más allá de París y, sobre todo, trae informaciones prácticas y un buen catálogo que el lector debe, desde luego, poner al día, perdonándole que atribuya a Des Ombiaux el *Breviario* de Tailhade. En este catálogo hallará el curioso más de lo que desea: desde el medieval Taillevent —siglo XIV— hasta las últimas obras de 1929. Y entre los modernos —sin olvidar al Doctor de Pomiane, que algunos tienen por el más sólido, ni la formidable enciclopedia de Curnonsky y Rouff—, lo mismo la *Gastronomía práctica* de Alí-Bab, gran conservador, que los *Nuevos platos* del revolucionario Paul

Reboux, en cuya obra he visto a una dama platense buscar los secretos de cierto inolvidable pescado en tinte azul.

Los clásicos de la cocina francesa no suelen tomar muy en serio a Paul Reboux, desde luego por ser autor de comedias, acaso por su humorismo literario y, en fin, por su amplio eclecticismo. Reboux ha llevado su audacia a declarar que le parece bien —como asimismo a nosotros— la carne con mermelada a estilo germánico. Sus innovaciones son todas cuerdas y sencillas. Se atreve a citar una receta de los almacenes Félix Potin, agenda de 1929 (¡qué desacato a los sacerdotes del guiso!). Confiesa su odio a los platos de pajaritos —odio que con él compartimos—, que todos se vuelven repugnantes picos abiertos, calvas cabecitas de feto, incontables cartílagos y huesecillos, todo lo cual ahuyenta el placer de comerlos. Establece una magnífica "teoría del crocante", del deleite que produce encontrar, dentro de una masa fundente, algunas partículas que morder —fiesta del colmillo—; teoría apenas entrevista por Brillat-Savarin, y que armoniza la sensación palatal con la del tacto y la resistencia. Está, además, invadido por el americanismo. Así en la preparación antillana de las piñas al vino blanco; así en el postre de banana o plátano frito, tan popular entre nosotros, bien que él lo presenta como tremenda novedad.

Este inocente desliz nos lleva al supuesto descubrimiento de Louis Forest sobre el hacer directamente el café en la leche, sin intermedio de agua, y nos recuerda también la anécdota de Genaro Estrada que cuenta Paul Morand. Es, pues, el caso que Estrada pidió en un restaurante francés algo exquisito y nunca visto. Y el *maître*, ignorando que se las había con un americano, le dijo guiñándole un ojo, en recóndita complicidad de sibaritismo: —*Que diriez-vous d'une tranche d'ananas?*

En Montagné-Traiteur me encontré también con una vinagreta que se me daba por creación de la casa, y resultó ser la salmuera con que, en la Argentina, se sirve el asado con cuero. Y, en cambio, nunca pude convencer a Montagné (o no le convenía confesarlo para halagar a su rica clientela), y pese

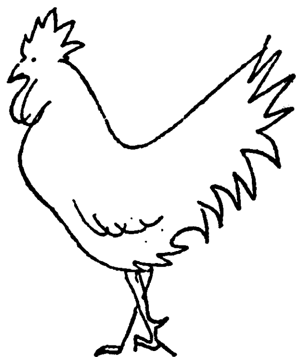
a la autoridad de Clemenceau, de que su famosa "langosta a la americana", que siempre tenía dispuesta para los turistas, era en verdad la "langosta a la armoricana". Si de langosta americana se trata, Montagné hubiera tenido algo que aprender en Chile, donde son los mejores mariscos y los más variados (¡esa esponja con sabor de gas de alumbrado que llaman "loco", y que me gusta no poco!), así como los vinos chilenos —Undurraga, Santa Rita, Olarreta, Viña Luntué, etcétera— son de lo más honorable que hay en plaza.

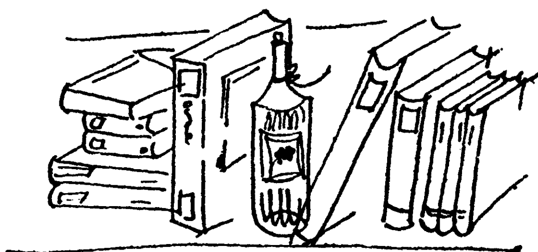
Decididamente, las *Considérations* de Pressac me resultan una obra flojilla, de mucha disertación y noticias poco apuradas. Trae algunas someras indicaciones, copiadas de Curnonsky-Rouff, sobre las cocinas regionales, y —por lo menos— algunas atinadas notas sobre el vino.

El afortunado vecino de París también encontrará en Béarn la lista de restaurantes por barrios; aunque yo estimaba mucho más cierta humilde y anónima *Guía* que se me cayó en algún viaje, y mis notas personales a que antes he hecho referencia. Este folletito anónimo tenía un nombre inadecuado: se llamaba *Guide du Gourmet,* cuando el buen uso —contra lo que suele suponerse— prefiere para la comida la palabra *gourmand,* y reserva para el vino el término *gourmet,* que en otros tiempos significaba "el ayudante", casi el "grumete", del sumiller. Pero, bajo ese mal nombre, ¡cuánta ciencia! Yo usaba el librito para dar batidas metódicas por la ciudad, y lo fui llenando de notas, de donde nació el catálogo de mi propia autoría cuya pérdida he de llorar siempre. Y cuando algo se me olvidaba, solía yo consultar al bueno de Louis Forest, redactor de *Le Matin* y presidente de Los Ciento; el que resucitó la receta del *Liqueur des Belles,* perdido en el siglo XVIII y fabricado otra vez por Corcellet; el que patentó los filtros del "café a la leche" ya mencionado, lo que, de haber sido comerciante, le hubiera dado una fortuna en América, la de allá y la de acá del Bravo; el que me reveló el *Coq-en-pâte* de Saint-Germain-en-Laye; el que sugirió al general Pershing la frase de saludo a Francia: *Nous voici, Lafayette!;* el que tenía media docena de secretarias, cada una

más linda que la otra. O bien recurría yo a los servicios de La Bonne Étape, la institución arriba citada, feliz invención de Bariatinsky, que nos permitía viajar por las carreteras de Francia de sorpresa en sorpresa.

Más tarde, me fue dable ojear el Anuario Secreto de los Ciento y aun la guía, también secreta, de los Puros, y acudí a la recién fundada Academia de los Gastrónomos, otros Cuarenta Inmortales presididos por Curnonsky; y por último, siquiera para verles la cara, me asomé por aquel club de mujeres de letras que se agruparon bajo el sugestivo apodo de "Las Bellas Perdices", parangón femenino de la gloriosa sociedad de "Los Perdigones", y me asomé a la cocina de "Las Bellas Ocas", lector, para que te mueras de envidia.





DESCANSO VII

En cuanto al vino. Además de las menciones ya hechas al paso: Paul de Cassagnac, *Los vinos de Francia;* Maurice des Ombiaux y su *Gotha de los vinos de Francia:* excelentes; pero que no dejan inútil la enciclopedia de Warner Allen, *The Wines of France.*

Y, para seguir con obras heterodoxas, quiero decir de simples aficionados, Joaquín Belda, *Los vinos de España:* una excursión afortunada, la segunda parte sobre todo, en que se acerca a la descripción de vides y castas. No sé si he leído mal: echo de menos un viejo coñac que custodiaba la casa Romero P. Gil en Jerez. Se recomienda a los entendidos. Lo disfruté en Madrid, perfumaba la habitación y, como guardaba yo la botella entre los libros, Enrique Díez-Canedo acostumbraba pedirme la consulta del "mejor volumen de mi biblioteca".

Todd, tratadista en Porto, ha de leerse con referencia a ciertas páginas del *Egoísta,* la novela de Meredith. Georges Planes-Bourgade, *Défense et illustration des vins de France,* es obra de nobilísimo argumento.

Y después del vino, para la hora del café, todavía me siento tentado a añadir *Le cigare,* de Eugène Marsan, fantasía sazonada de observaciones, donde por desgracia se ignoran el San Andrés Tuxtla y los mejores puros del mundo: *La Prueba,* de los Hermanos Balsa.

Andan en manos de la gente unos recetarios comerciales,

códigos del envenenamiento acaramelado y del mal gusto alcohólico, para eso que los *snobs* de todo el mundo llaman *cocktail*, *coquetelle* el marsellés del cuento, "aperitivo" nuestros padres, y los brasileños y portugueses viejos *abrideira*. ¡Lástima de tiempo y sabor gastados! En el *Régimen de vida*, de Baltasar de Alcázar —quien ya en *La cena*, su obra más conocida, nos hace ver que no desaira el vinillo aloque, corriente, ni es muy riguroso en cuanto a marcas—, hay un hombre de setenta y seis años que ha prolongado su vida con el método de los vinos puros. El viejo poeta no hubiera aprobado el *noir mélange* a que Mallarmé parece atribuir la muerte de Poe. Todo está, para él, en saber acompañar el ave gruesa y cocida

con tres veces del suave
licor que alegra la vida.

Léon Daudet, médico que cura las indigestiones con buenas comidas, se compromete también a neutralizar con el buen vino los efectos de la herencia alcohólica. Mas ¡qué si en vez de vinos fueran *cocktails!* ¿Queréis un retrato?

Algún tiempo trabajó conmigo un joven que vino a ser víctima de estos bebistrajos. Como había vivido en tierras de Ley Seca, aceptó alcoholes de madera, innobles compuestos farmacéuticos, destilaciones de fibra de escoba y esencias al jugo de insecto. Las combinaciones del dentífrico y del petróleo —antecedentes, creo, en Maupassant: consecuencias, o mejor sea inconsecuencias, en cierta receta de Cocteau— le resultaban juegos de niños. Si yo lo encerraba en su estudio, vaciaba infaliblemente los tinteros, trasegando mis reservas de tinta. —¡La lechuza —le gritaba yo— es menos repugnante que tú: ella, por lo menos, busca los aceites eclesiásticos y los santos óleos!— Y él me confesaba, compungido, que, desde muy tierno, la tinta le despertaba muy singulares comezones, y que de jovencito se sentía perversamente atraído hacia las muchachitas de escuela que acostumbran limpiar la pluma con la lengua. Después me han contado que las escolares aprenden a preparar membrillos en tinta.

Aquel joven era de ascendencia escocesa. Siete generaciones de *whisky* no habían bastado para establecer en él, siquie-

ra, una tradición de recto alcoholismo. Y dio en los *cocktails*, que fue escoger su perdición. Inventó no sé si veinticuatro. Cobró fama, y ya le llamaban el Rey del Cocktail. Cuando creó la fórmula número 25, creó nada menos que una mezcla explosiva . . . Y entonces se le vio estallar como un globo pinchado por un alfiler. ¡Oh incalificables depravaciones! ¡Y decir que hay todavía manzanillas, soleras viejas y otros precipitados de sol químicamente puro, cósmicamente puro, tan propios para comenzar una comida con buen resabio y buen humor!

(Y que yo encontré un día en Sevilla cierto honrado anónimo de San Juan de Aznalfarache, allá donde nuestro Ruiz de Alarcón, de estudiante, andaba en sus correrías. Me hice enviar una bombona a Madrid. Parecía un vinillo de nada, y los engreídos no le hacían caso. Pero, rociado cada año con las mejores lías —era su secreto—, aquel humilde Aznalfarache, que bebido a solas no pasaba de un blanco algo neutro, florecía al acompañarse de las comidas, soltaba una chispa de jerez e iba desplegando un calidoscopio de sabores.)

Nadie confunda el *cocktail* con el generoso ponche, mago de las noches de invierno. Admítase, en buena hora, el más primitivo de los *cocktails*, que es mediar el vino con agua. Los antiguos lo hacían por buenas razones: sus vinos eran extractos espesos que nada tienen que ver con nuestros vinos. Sólo recuerdo, en Garralda la de Navarra, haberme enfrentado con una cosa negra, viscosa y, a fe mía, bastante potable una vez que se la bautizaba: sería, me figuro yo, la abuela del vino, la supervivencia de la Grecia clásica. Hoy por hoy, el aguar o bautizar el vino debe admitirse, no tanto en provecho del vino así sacrificado, sino para hacer aceptable el agua, cuando Pasteur no anda de por medio. Porque, como dice el poemita del siglo XIII, en cuanto se vierte el agua en el vino, éste comienza a lamentarse y a dar voces:

¡Mucho me es venido mal compañero!
¡Agua es mala maña!
¡No quería haber la tu compaña,
que, cuando te legas a buen vino,
fáceslo feble e mezquino!

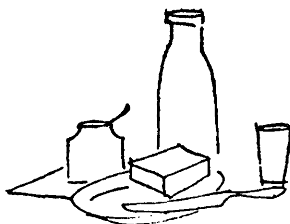
Y, para seguir recordando a Ruiz de Alarcón:

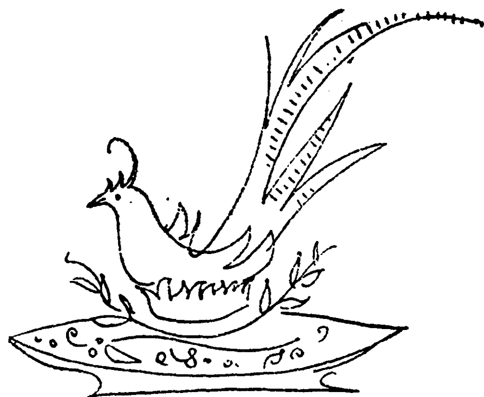
Venta de Viveros:
famoso sitio,
si es cristiano el ventero
y es moro el vino.

Venta de Viveros:
sitio famoso,
si es cristiano el ventero
y el vino es moro.

Pero no toda Navarra es Garralda. Porque hay en Navarra una Vera de la Frontera, donde —según aseguraba Pío Baroja, nativo de allá— durante la guerra se bebía como agua y se compraba a precios irrisorios la mejor champaña francesa, embotellada en las propias bodegas de la Cofradía del Contrabando.

Y aquí, como en Vera y en todas partes, hay una manera de acabar todo lo que se empieza. Mis enumeraciones son arbitrarias y puedo cortarlas dondequiera. Mi lista de obras es caprichosa, al azar de la última librería. Y también, mucho me lo temo, al gusto de una sola persona. ¡Cielos! Me olvido de tantas naciones. De Italia la primera, la de las cocinas profundas y los vinos arrebolados, la de botellas en "sube-y-baja", montadas en astrolabio y decapitadas por el gollete.





DESCANSO VIII

No todo sea divagaciones y citas de vago "impresionismo". Haya alguna noticia útil. Recomendación al discreto: L. Simon André, *Bibliotheca Bacchica,* magna bibliografía de la sed humana (por lo menos, la sed de vino), publicada en París y en Londres por Magg Brothers y Émile Nourry, de 1927 en adelante, donde, a partir de Anacreonte y cruzando épocas y países, se aprecia el volumen y el ímpetu en esta marea del buen beber.

La bibliografía italiana es vastísima, lo mismo que la francesa, aunque ésta acaso debiera completarse para los tiempos de Enrique IV, el rey de Francia y de Navarra que solía jugar a las cartas con sus amigotes en el destartalado Louvre, tocado de una vieja boina y frente al estupendo jarro de plata. En el cuadro echamos de menos uno que otro *libertin,* y particularmente a Villon, el poeta que acuñó el refrán: *Tout va aux tavernes et aux filles.*

Con respecto a España, ya se supone, las inevitables deficiencias. España no asoma en la sección de los incunables. El primer español mencionado es Arnaldo de Villanova, y no por su *Tractatus de vinis* (1500), sino por su obra sobre los tósigos mezclados en la dulzura del vino (1474). Con Gran-

ville, inglés de origen (*De las propiedades de las cosas,* Tolosa, Enrique Mayor, 1494), aparece al fin nuestra lengua. Y de aquí saltamos al pleno siglo XVI y a las prensas de Alcalá, Burgos, Logroño, Valencia, Madrid, Medina del Campo, Toledo, Salamanca, Zaragoza y Sevilla, cuyas noticias ni son las mejores ni son completas.

Suerte que no se haya omitido a Gabriel Alonso de Herrera (*Libro de Agricultura,* Alcalá, 1513), el mejor en su tiempo; ni a Luis de Ávila (Ausburgo, 1530); ni a Méndez (*Regimiento de salud,* Burgos, 1516); ni al regocijado Juan Jarava, en sus *Problemas o preguntas problemáticas, ansí del amor como naturales y acerca del vino.* A Pero Mexía se lo llama Pierre Messie, sin referirlo a nación alguna. Nos falta Luis Núñez, *De recibaria;* nos falta Servet, *Escolios a Tolomeo,* etcétera. Y menos mal que se recoge la cita de Chaucer, en sus *Cuentos de Cantórbery,* sobre el vino de Yepes.

Y después de esto, ¿qué mucho si Constantin-Weyer (*L'âme du vin,* 1932) ignora la verdadera nobleza de los vinos de España? Equivocarse con respecto a las cosas de la Península, así como en las citas en lengua española, es ya (salvo para los especialistas) un hábito admitido secretamente entre la mayoría de los escritores extranjeros.

Bien puede recordarse aquí, al margen de la *Bibliotheca Bacchica,* que los antiguos griegos y romanos gustaban mucho del vino dulce. Para impedir que fermentase completamente, cuando se deseaba conservarlo, se lo sometía a una baja temperatura metiendo el tonel en agua fría. También se hacía vino dulce en la provincia narbonesa, cuyos habitantes, los languedocios y gascones de hoy, eran, según Plinio, maestros en el arte de falsificar todos los vinos.

Para obtener buen vino, había que torcer un poco los pedúnculos de los racimos antes de que madurasen y se los conservaba así, en la viña, por algún tiempo. Para obtener el *diachytón,* se secaban los racimos al sol durante siete días, antes de prensarlos. Para el vino de Cos, se cortaban los racimos antes de su madurez; se los secaba al vivo sol, teniendo cuidado de voltearlos dos o tres veces por día, y al cuarto día, se exprimía el jugo y se lo fermentaba con un poco de agua marina, de donde este vino llegó a llamarse "marina-

do". El famoso Falerno era tan rico en alcohol que se inflamaba al toque del fuego, y para endulzarlo, se lo mezclaba con miel de Himeto. Los *gourmets* romanos curaban su vino con esencia de trementina, o bien, durante la fermentación, le echaban resina de pino.

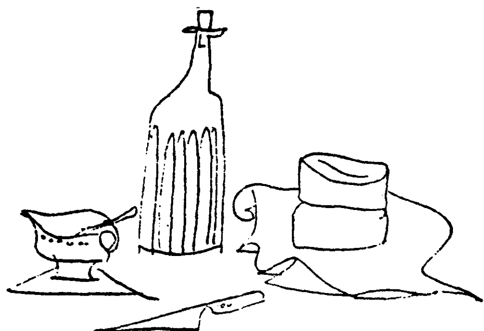
Aún faltaba mucho para llegar a los vinos de Francia, y al día en que Erasmo exclamara: "¡Feliz Borgoña! ¡Verdadera madre de los humanos, que semejante leche les brinda!" Por entonces lo que más se bebía en París era el Chambertin, el Clos-Vougeot, el Romanée, el Richebourg, el Musigny, el Montrachet, el Meursault, algunas champañas y tal vez uno que otro Anjou. El arte del buen vino y de la buena armonía con los manjares se desarrolla visiblemente del siglo XV en adelante.



Hoy todos saben ya que un vino de Alsacia, seco y helado, suelta mejor su aroma de flor junto a unas ostras finas; un Saumur, transparente como un topacio, chispeante como un chorro de humorismo lírico, frío sin llegar a helado, es lo mejor para comenzar una comida; un Montrachet nervioso y fino, con resabio aterciopelado, buena compañía para un trozo de carne a la parrilla; un Haut-Brion del 99 o del 904, o un Château-Ausone del 900 o del 908, elegantes y generosos, frutados, a un tiempo suaves y ardientes, enaltecen las excelencias del capón asado; un Chambertin de 1904 o un Romanée-Conti de 1900, blandos y cálidos, el mejor cortejo para el faisán; y para que un *foie-gras* de Estrasburgo suelte

sus siete perfumes de "mantequilla de carne", no hay como un Château-Yquem, dorado, profundo, vástago de potente raza. Y quedan, para disfrutar de una danza antigua, las champañas del 1900 o 1911, si tenéis suerte, cuyo espíritu reverberante sube sin cesar desde lo más hondo del vaso como si quisiera llegar al cielo.

Conviene saber que, hasta mediados del siglo XVII, el Bordeaux era casi desconocido, al menos en París, por lo cual no pudo citarlo Erasmo. Un día Luis XIV visitó la ciudad y cenó en un barco anclado en el río. Allí probó el vino de la región, y de entonces data su gloria.



DESCANSO IX

No TARDÓ en sobrevenir la suculenta cocina sudamericana —peruana, cubana, platense, brasileña, chilena— que, entre otras cosas, me sirvió para descubrir ciertos comunes denominadores con la cocina mexicana. Estos comunes denominadores deben referirse por una parte a las condiciones naturales y, por otra, a la base hispánica y singularmente a Andalucía, Canarias, Asturias y Galicia.

Antes ya había yo encontrado nuestros frijoles, con diversos nombres y aderezos, en España y aun en la Francia meridional, donde también los toman refritos. Y me aseguran que nuestra tortilla de maíz no es desconocida en Hungría. Las semejanzas entre las cocinas de nuestras hermanas continentales no tenían por qué sorprendernos. Los "tamales" mexicanos, con otras denominaciones y variantes ("humitas", "hayacas", *milho em chala*), andan por todo el sur, lo mismo que los "elotes" o "choclos". Los veraneantes de Acapulco saben que el "cebiche" peruano llega a nuestras costas del Pacífico. El tasajo de Uruguay y de Cuba es la carne-seca o cecina de Monterrey. *La pimenta malagueta* o el "ají" son especies de nuestro "chile". Los condimentos bahianos en que se abusa del picante son parientes próximos de los nuestros. La parrillada criolla, los "chinchulines" y demás entrañas aprovechadas por la cocina platense —lo que el cazador europeo

entrega a las jaurías y en Francia se llama *la courée*— también los conoce el pueblo mexicano bajo el nombre de "menepile" o "nenepile", porque las autoridades no están de acuerdo. El "ajiaco" es plato común de Hispanoamérica. Por todas nuestras repúblicas se entabla la muy conocida disputa sobre las "empanadas criollas": cada país y aun cada región pretende que las suyas son las auténticas; y en Chile mantienen que han de ser aceitosas hasta que el aceite escurra y gotee "por el cobdo ayuso", como la sangre en la espada de Minaya Álvar Fáñez. Y sólo me resultó algo exótica la costumbre gaucha de echarse sobre el asado con cuero

en la misma res mordiendo,
cortando con el facón,

como se dice en la "Teoría prosaica" de mi libro *Otra voz*. Arriesgué allí la suposición de que se trata de una costumbre judía. ¿Será tal costumbre anterior a la colonización de Hirsch en la Argentina? ¿Qué nos dice Alberto Gerchunoff, autor de *Los gauchos judíos?*

No puedo ocultar algunos fracasos. En Buenos Aires, donde hay consumados maestros que sirven en las buenas casas y aun logran defenderse del automatismo a que conduce el trabajo en los grandes hoteles; en Buenos Aires, donde hay cocineros del país que practican mil y un secretos, hay también una plaga de cocineras gallegas que, amén de ser improvisadas en el oficio, se han torcido con el traslado como los vinos débiles, se descastan y se vuelven urbanas en el peor sentido del término. Me aconteció pasar un verano en Tandil, cuando todavía estaba en su sitio la célebre Roca Oscilante, y allí me hartaba yo de cazar perdices y liebres. La suerte me puso en manos de una de esas gallegas a quienes el cemento porteño resecó los últimos jugos vitales traídos de sus plácidas rías. No hubo manera de entenderse. Pase por las perdices, aunque no sin recriminaciones: porque la mujerona decía siempre, cuando me veía volver con mi glorioso botín: "¡Qué ganas de cansarse sin necesidad!" Todo lo que olía a campiña le parecía una decadencia respecto a la condición que ya había escalado en Buenos Aires; se le figuraba un retroceso, y aun debo decir que se echó a llorar cuando supo

que nos íbamos de veraneo a una "estancia", imaginándose que otra vez tendría que labrar la tierra para merecer el sustento. Como quiera y de mala gana, transigía con las perdices. Con las liebres no le fue posible: le dio por encontrar preñadas y no cocinables cuantas cobré en todo el verano. Con ese pretexto, las repartía siempre entre los peones y en los "tambos" vecinos, de modo que no llegué a probarlas. La verdad es que no tenía noticia —o la había olvidado por honor de inmigrante— sobre cómo una liebre se traduce en manjar, que le parecía cosa muy rústica. ¡Ay, el *civet* de Francia! ¡Ay, los conejitos marinados del día anterior que me preparaba antaño la materna pericia!

Y quiero ser del todo sincero: para la excelente materia prima de que con razón se enorgullecen los bonaerenses, es lástima que, en general, descuiden tanto el arte cisoria y no sepan cortar la carne, importante extremo a que don Enrique de Villena, en 1423, halló indispensable consagrar un tratado en veinte capítulos. Tan lamentable deficiencia amengua el disfrute de los mejores trozos, si es que no lo anula por completo, pues está visto que la materia cede a la forma, como lo explicaba Aristóteles. De la pavita se abusa un poco, sutilizando con gracia hasta convertirla en papel o en "plástico", y ahí sí que se dan gusto en aquello del cortar mecánico, nunca confundible con el cortar racional, al que corresponde una idea sobre la unidad alimenticia que es ya cosa de la mente y no del cuchillo, mucho menos de la rueda de acero empujada por electricidad. Ya Sócrates, en el *Fedro,* recomienda el observar las articulaciones y zonas naturales, y no despedazarlo todo cortando por dondequiera *(265 e).*

Además de la buena carne que allá se encuentra, sea siempre loado el pejerrey, que es a la Argentina lo que a España es la merluza o el huachinango a México. Ni siquiera el millonario Guinle pudo transportarlo a sus lagos brasileños, a pesar de sus riquezas y sus techos de oro. Y eso que ha conseguido instalar en Teresópolis criaderos de zorro plateado, cosa increíble en aquellas latitudes, triunfo del hombre y alarde de la técnica en lucha con la naturaleza.

En el Brasil, de recién llegado, ignoraba yo que el cabrito se llama en portugués "cabrito". Esto acontece cuando va

uno muy lejos por la solución de los enigmas. Se me antojó comer un cabrito al modo regiomontano de mi infancia, girándolo en la estaca sobre el fogón, como el pollo *allo spiedo* que Italia llevó a la Argentina. No sabía cómo explicarme, pues todavía mi portugués era teórico y no pasaba de estudios sobre los orígenes comunes de la lírica en ambas lenguas gemelas o de algunas páginas de Faría y Sousa contra mi venerado Góngora. Cayó mi vista sobre unas cabras, allá por las lomas que dan fondo al parque presidencial de Guanabara. Y —"Quiero comerme uno de ésos" —le dije a mi cocinera Dulce. La "prieta",* entornando maliciosamente los ojos: "No —me amonestó—, si nos comemos uno de ésos, el Presidente nos mete a la cárcel" *(no xadrez)*. Y no pude menos de recordar la anécdota del joven Abraham Lincoln, cuando le propuso al negro que le ayudara a limpiar un gallinero: "¿*Limpiar* un gallinero, Mr. Lincoln? —exclamó el negro—. ¿Y si nos pilla la policía?"

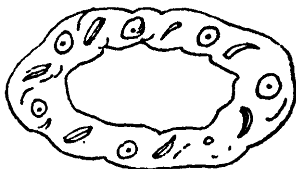
Esta prieta de mi historia merece recordación aparte, ya que no por sus contagiosas carcajadas, aunque sea por haber descubierto el nombre portugués que conviene dar a los garbanzos.** Los garbanzos, en general, no son muy conocidos del brasileño, quien se conforma con llamarlos desairadamente "granos de pico". Entre mis deberes oficiales estaba el procurar una mejor tarifa para el garbanzo mexicano en el Brasil, siquiera en beneficio de las "colectividades" españolas, singularmente importantes en São Paulo. Nuestro garbanzo, por su calidad, competiría ventajosamente con el pequeño garbanzo chileno, único que llega a aquellas tierras. Los cosecheros de Sonora solían enviarme algunos sacos de muestra. La prieta aprendió a preparar el grano para ofrecerlo en comidas privadas a los posibles importadores. Un día se cansó de andarse con rodeos, e imitando el nombre español, impuso a los garbanzos el regio bautismo de *braganços*. Se desternillaba de risa, cuando le conté el caso, el Excelentísimo Señor Afranio de Mello Franco, Ministro de Relaciones Exteriores, en quien la sabiduría y el buen humor se armonizaban

* Así como en otras partes hay que llamar "moreno" al negro, que se considera tratamiento más deferente, así en el Brasil se lo llama "prieto".

** Dulce era igual a la Aunt Gemina que prepara los *hot-cakes* en los *films* de Hollywood.—1951.

con la cortesía más deliciosa. Y gracias a esta ocurrencia de Dulce obtuve al menos que los *braganços* mexicanos entraran al Brasil, si no con exención de derechos, por el moderado canal de la segunda columna arancelaria. ¿Y qué dirán de esto los tratadistas y los que creen que, en el trato internacional, bastan las instituciones y las reglas y sobran los hombres y los contactos humanos, los verdaderos diplomáticos, en suma?

El caro y admirado Ribeiro Couto ha escrito una requisitoria contra la cocina brasileña práctica, pues la teórica reconoce él que existe en los libros. Se queja del abuso del picadillo con patatas; delata el hecho de que "matar una gallina" sea un suceso importante (como matar el toro en Grecia); reclama contra el exceso y la cargazón del *vatapá* y la *feijoada;* contra la pesadez y ausencia de imaginación en las comidas burguesas; lamenta que no se conceda la debida honra a las aceitunas; truena contra el macarrón de hospital, contra la carne más reseca que asada. Pero calla sobre la deleitable *canja;* nada dice de la *farofa,* yuca o mandioca, que cobra su sentido en platos picantes; nada del palmito con camarón que es una combinación de alto estilo. En todo caso, no deja de ser inquietante cierto descuido del Brasil respecto a sus tradiciones culinarias. En mis tiempos, faltó ambiente para fundar un club gastronómico. Lo cual, por lo demás, es síntoma general de la época.





DESCANSO X

Acaso al europeo le convenga acercarse cautelosamente hasta la cocina brasileña, por el intermedio de la portuguesa. En Cabaça Grande —rua Ouvidor, Río de Janeiro, por allá frente a los mercados—, aprenda a paladear la sopa verde, sopa de col, rociándola con el vino que también llaman *vinho verde* (o tierno); y luego entre más a fondo en el misterio, acepte las especialidades del Solar dos Barrigas, y atrévase al cabo con unas tajadas de *mão-mão* ("papaya" en México, y que perdonen los cubanos). Para acostumbrarse, el europeo puede comenzar por espolvorearla con un poco de azúcar y echarle unas gotas de limón. Pero acéptela sin desconfianza (lo digo por el recelo que leí en la cara de Paul Morand): contiene pepsina y ayuda a la buena digestión. A tal punto que, cuando la carne está algo dura, no hay como asarla hincándole antes unas semillas de *mão-mão.*

Por lo demás, la creciente ola del turismo es rasero contra los relieves nacionales. Los visitantes extranjeros de nuestra América se reclutan, de preferencia, entre vecinos de la casta no más refinada. Ellos, en su esquematismo pragmático, reducen la antigua minuta a unos contados entremeses; prefieren a la cocina la conserva, al punto que Will Rogers consi-

deraba el abrelatas como una insignia nacional; y de seguro caerán mañana, por ahorrar tiempo, en la manía de alimentarse con inyecciones y comprimidos, como hemos visto que lo soñaba ya el neurasténico héroe de Pérez Galdós y han vuelto a soñarlo ciertos utopistas contemporáneos.

Sí, ya lo sabemos: no se debe juzgar de un pueblo por el acaso de su clase de exportación. También la cocina de allende el Bravo tiene su alcurnia, dígalo ese inolvidable pollo a la Maryland. Ni siquiera hacen falta, para convencerse de ello, investigaciones muy recónditas. No lo ignora quien haya leído, por ejemplo, una novela policial que está al alcance de cualquiera: *Too many cooks,* de Rex Stout. "No hay alta cocina en América —dice el personaje Jean Berin, un francés—. Me aseguran que hay cocina doméstica. Algo me han contado respecto a la Nueva Inglaterra, sus marmitas, sus 'atoles', sus almejas marinadas y sus potajes de leche; todo lo cual puede ser hasta muy sabroso, pero es cosa para el vulgo, no para los maestros del arte." Y el obeso Nero Wolfe contesta: "¿Ha probado usted la tortuga en mantequilla o el caldo de pollo al jerez? . . . ¿Ha comido usted el solomillo a la parrilla, desangrado al cuchillo, aderezado en perejil y rebanadas de lima, rodeado de *purée* de patatas que se deshace en la lengua, y con su acompañamiento de hongos frescos, levemente asados? . . . ¿O la tripa criolla de Nueva Orleans? ¿O el jamón de Missouri, bañado en vinagre, melaza, Worcestershire, sidra dulce, y salpicado de yerbas? ¿O el pollo Marengo? ¿O el pollo en huevo batido, con uvas, cebollas, almendras, jerez y salsa mexicana? ¿O la zarigüeya Tennessee? ¿O la langosta Newburgh? ¿O la sopa de pescado estilo Philadelphia? . . . Porque la *bouillabaisse* de Marsella no vale nada junto a la neoorleanesa, etcétera." (Y en efecto, la marsellesa ha perdido categoría, y entiendo que Adolfo Salazar ha declarado por ahí, abiertamente, que la supera con mucho la que se prepara en el Levante español.)

Pero todo eso es erudición, exquisitez y rareza. Todavía Waldo Frank, hace pocos lustros, y en trance de describir su América, observaba que, en Nueva Orleans, gracias a la tradición culinaria francesa, existen las bases de una verdadera cultura; pues —venía a decir— no hay más alta prueba de

superación que el aplicar el sentido artístico al comer, a la función más animal del hombre. Habría que añadir la cocina alemana de Pennsylvania, que inspira singularmente las recetas del *Thanks giving Day* (fruta cristalizada en la boca del animal, etcétera).

Por lo demás, la estancia de Brillat-Savarin en los Estados Unidos no pudo menos de dejar provechosa huella. Pues sépase —y muchos lo ignoran— que, según recientísimas investigaciones, el sumo gastrónomo y más tarde juez del Tribunal Supremo, antiguo miembro de la Asamblea Constituyente, se refugió en el país vecino, huyendo del Terror, entre 1794 y 1796. Allá tuvo ocasión de vencer al Honorable Wilkinson en un duelo de bebedores; no en vano solía él decir que "quien se indigesta o se emborracha no sabe comer ni beber". Después, en famosa hazaña de altanería, abatió un pavo silvestre por las selvas vírgenes del Connecticut, a unas treinta millas de Hartford, y luego se lo comió gustosamente, mechado de cebolla, ajo, setas y anchoas. Por último, conoció otros deleites de que ha quedado algún testimonio, y es lástima no reproducirlo aquí, pues también la literatura secreta tiene sus derechos. Pero no nos lo perdonaría la decadencia de nuestra época, sino impreso en edición no venal, en pequeño número de ejemplares para los *happy few* y con prohibición de reproducirlo.

En suma, que en los Estados Unidos se come algo más y mejor que el *chewing gum,* y lo sabemos quienes hemos gozado los privilegios de su incomparable hospitalidad; pero que el peligro está en el progreso mismo de sus técnicas: la industrialización, he ahí el enemigo.

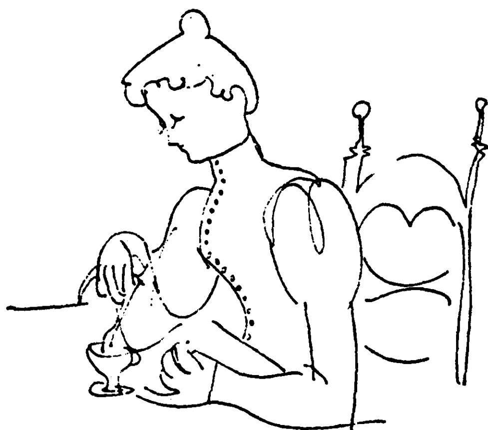
Para volver a nuestro asunto, el eclipse momentáneo de la cocina, o de "ciertas cocinas" (pues ni creo en la decadencia fatal y necesaria, pese a Spengler, ni creo que el caso sea general), ha dado motivo a una singular observación de Ferrero, que también he encontrado en artículos de mi amigo Adolfo Salazar. Según Ferrero, el mal comenzó con el Romanticismo —"arte de estómagos vacíos, innobles ragús y pastas plebeyas"— y se acentuó aún con el triunfo de la burguesía, sus exterioridades insípidas, sus máquinas hoteleras en serie, sus hartazgos sin gusto, sus hipos y acedías en vez

de la buena charla a manteles, sus bebidas al alcohol de lámpara mezcladas con jugo de limón... Sin duda pueden encontrarse otras razones secundarias.

Desde luego, el tal eclipse corresponde al cambio de costumbres, la nueva vida social de la mujer y, como hemos dicho, el desarrollo industrial que aún no sustituye a los antiguos procedimientos manuales y, por lo pronto, simplemente los abandona. ¿Quién no prefiere, aunque el resultado sea diferente, maniobrar un molino eléctrico a humillarse de rodillas ante el tradicional "metate", que parece otra divinidad azteca, otra piedra de los sacrificios? ¿Quién no prefiere el *shaker* eléctrico al tradicional molinillo, aunque con éste se pierda uno de los más preciosos artefactos del folklore mexicano, cetro churrigueresco que preside al buen chocolate? ¿Quién no prefiere la electricidad o el gas doméstico a los braseros encendidos con "soplador", aunque el cocimiento rápido de ahora no deje a la naturaleza, como antes, concentrar sus jugos y virtudes en la gracia del fuego lento? ¿Y quién se atreve, hoy por hoy, a exigir de las mujeres de su familia que preparen a lo largo de varios días un plato casero, de aquellos que suponían una verdadera y muy abnegada vocación, de temple casi religioso? ¡No, que tienen que ir al té, al *bridge*, a la conferencia o al mitin! Y no seré yo quien lo censure. ¡Si ya, a comienzos del siglo, las madres sólo se decidían a imponer a las muchachas, en suerte de penitencia y castigo, la confección del "dulce de leche" argentino o "manjar blanco" chileno, pariente de nuestra "cajeta de Celaya"! Lo cierto es que el tal postre exige, para que la leche no se queme y no se pegue al fondo del cazo, una agitación de varias horas que agota cualquier resistencia.

Pero las tradiciones caseras tenían para la mujer una crueldad inconcebible. Hay quien se acuerda todavía de la controversia entre la antigua plancha y la plancha eléctrica. Las vestales sostenían, con toda clase de argumentaciones metafísicas, que el calor era muy diferente en uno y otro caso y que sólo se podía planchar, lo que se llama planchar, a la moda vieja. Y se encerraban en el cuarto de plancha con su hornilla encendida, procurando que no entrara el aire, porque ase-

guraban que el contraste térmico les ocasionaba dolores y punzadas. Y, claro está, acababan la faena en medio de las náuseas y jaquecas de la más estúpida intoxicación voluntaria, porque ni siquiera se acompañaba del menor propósito suicida.



DESCANSO XI

Sea como fuere, la momentánea decadencia de las tradiciones no siempre se explica ni justifica. Véase el caso del buen café, que se anda perdiendo sin remedio y no tenía por qué perderse. Nadie ha querido creer en mi sinceridad cuando me he quejado —yo que tanto amo al Brasil, donde producen tan buen café— de que la gente del Brasil ni sabe gustarlo ni prepararlo. En vez de tostarlo, es frecuente que lo carbonicen; después lo desvirtúan con el exceso de azúcar; y luego todavía, lo engullen de un trago y sin paladearlo, diz que para evitar que se enfríe. Pero quemarse no es saborear. Del viejo *mineiro* (lo más castizo del Brasil) cuentan que siempre reclama porque no le sirven el café bastante caliente; y entonces lo escupe de rabia diciendo que está frío, y el perro que recibe el escupitajo sale ardido y aullando *cuán-cuán* a todo correr.

Pues figuraos que, además, el buen café del Brasil desaparece del mundo sin llegar a dar su fina flor, y he aquí por qué: los cosecheros paulistas tienen vendida la exclusiva de los mejores tipos a los Estados Unidos. Yo sólo pude lograr, por cortesía de la Bolsa de Santos, que me obsequiaran

un saco de café de primera, pues vendérmelo les estaba prohibido. Y ese café de primera, que emigra lamentablemente rumbo a los Estados Unidos, allá, todos los saben, se convierte en un agua turbia y sin aroma.

Cosa delicada es la elaboración del café, de extrema limpieza y gran paciencia, sin las cuales aun con la mejor calidad se llega a los peores resultados. Y es el café producto de tan singular veleidad que siempre caben las sorpresas, las decepciones, aunque se lo cuide y acaricie con la intención y con esos casi inefables secretos que comunicó a la mujer... no sé si la misma serpiente del Paraíso. Por eso quise decir en la *Minuta* que, con los mismos elementos y los mismos cuidados, unas veces se acierta y se fracasa otras, y que hay algo en el café de caprichoso, de incierto, como en la fantasía de la Arabia que lo descubrió.

Un día me propuse dar un ejemplo y ofrecí café mexicano, despulpado, suave y fino, al Ministro de Relaciones Exteriores en Río de Janeiro. Yo quedé más que satisfecho; pero siento decir que ni él pareció apreciarlo mucho, por el mal hábito adquirido, ni quiso creer que aquel café era mexicano, sino que lo creyó de Colombia; porque mi caro y llorado amigo tenía de mi país una idea quimérica, y tampoco pude convencerlo nunca de que nuestros ferrocarriles son algo mejores que los del sur.

Y no hablemos de otros vicios más o menos generalizados: aquel desacato de ennegrecer el café con azúcar chamuscada, ignorando que el buen tinte es rojizo; aquel desacato de echarle garbanzo, como en las fondas de mala muerte; aquel desacato de mezclarlo con achicoria, pecado de que participa aun la Europa más refinada. Cierto que hay sus venerables excepciones: el napoleónico Corcellet, en París, el expreso, de Italia, que es muy potable al fin y al cabo. Ventura García Calderón confiesa que debe a Balzac la receta del buen café. Pero ¿es posible que diga esto un peruano?

Y voy a probar el mal con el caso que más me duele y más me confunde. De regreso a mi país, me he encontrado con que también por acá va desapareciendo el noble arte de elaborar el café. Fui en su busca hasta la Meca del café michoacano, hasta Uruapan. La hermosa carretera de Morelia a Pátz-

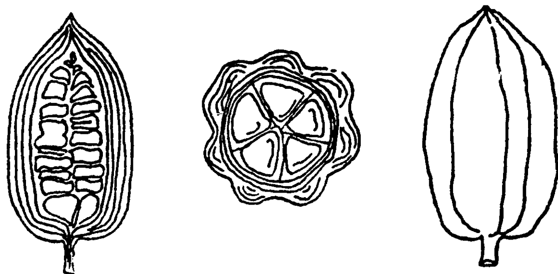
cuaro —una de las más hermosas del mundo— se bifurca a cierta altura, y allí una senda nos conduce a Uruapan, por entre oleajes de cumbres y huertas y selvas olorosas. Pronto la tierra —rojiza como en São Paulo, tierra que promete y da el café— comienza a envolvernos. Urupan se acerca, dormida gloriosamente en sus jardines, sus cascadas y aquellos románticos toldos vegetales —tema de la literatura descriptiva en ciertos años, según lo ha notado Azorín. Y el campo tiene un "sí sé qué" de campo europeo, evocado por las golondrinas y las cercas de palo. Aquí está Uruapan, fresca planta del suelo. Lindas muchachas observan la llegada del auto, con unos ojazos del color del café. La tez morena y dorada de la raza exalta la imagen del café, de la omnipresencia del café, a extremos de alucinación... ¡Y cuál no fue mi desengaño! Allí me dieron a beber un frío y negro extracto de cucaracha, viejo y torcido de varios días, en una botella mal tapada con un taco de papel de periódico, y me pusieron al lado —¡abominación de la abominación— una jarrita de agua caliente para que graduara a mi gusto el ponzoñoso brebaje.

Para esparcimiento de aficionados, copio aquí unas noticias sobre los orígenes del café en Uruapan, noticias que no creo muy conocidas. Proceden del libro de Eduardo Ruiz, *Historia de la Guerra de Intervención en Michoacán*, México, 1896, pp. 30-31:

Alguien tomó la palabra para satisfacer aquella curiosidad:

—En 1824 —dijo— el general Michelena, después de permanecer algún tiempo en Inglaterra, a donde fue como Ministro Plenipotenciario de México, hizo un viaje a los Santos Lugares y pasó por Moka. De allí trajo unas matitas de café que mandó plantar en la hacienda de la Parota, abajo de Taretan, de donde se reprodujeron extraordinariamente, hasta el grado de convertirse en maleza. Nadie por entonces se preocupó de su cultivo, y creo que hasta se ignoraba que el café fuera una fuente de riqueza. Empero, como los arbustos son tan hermosos, tan elegantes, de algunas poblaciones enviaron por cafetos para adorno de los patios y de las mismas huertas. Así se les transportó a Tacámbaro, Taretan, los Reyes y Colima. A Uruapan los trajo el respetable don Manuel Farías, allá por el año de 28, y los plantó en su huerta situada en la 2ª calle de Santiago, y poco tiempo después, en su casa, Portal del Norte. (Los arbustos, tanto los de la huerta como los del patio de la casa,

subsistían hace cuatro años, y por cierto que no perecieron de vejez, sino por haber sido derribados. De modo que la vida del café se prolonga en Uruapan más allá de sesenta años.) Bueno es advertir que en esta población nadie acostumbraba en aquella época tomar la deliciosa bebida, ni se imaginaban los uruapenses que en aquella planta les guardase el porvenir una grata sorpresa. Veamos ahora cómo comenzó aquí el cultivo. El general Contreras Medellín, una vez que estuvo en esta ciudad, en la época de la Guerra de Reforma, se alojó en la Casa de la Palma y mandó que le preparasen un poco de café, cortado del que había en el patio. Cuando lo hubo saboreado, aseguró que era de tan buena clase como el del Platanarillo de Colima, que pasaba entonces por ser el mejor de la república. Por aquellos días, el sabio Luis González Gutiérrez pasaba aquí una temporada de vacaciones. Con sus propias manos cortó el fruto de un cafeto que había en el patio de mi casa; desde el fondo de sus ojos lo vigiló mientras se secaba; él personalmente lo tostó, lo preparó en la cafetera y al tomar la primera cucharada, con aquel entusiasmo, con la viveza de expresión que le conocemos, exclamó: "¡Pero, señor, si esto es soberbio! Si éste es el mejor café del mundo!" La coincidencia de dos opiniones tan respetables decidió de la suerte del café de Uruapan. Le había llegado su tiempo, como sucede con todas las cosas, y de aquel momento data la prosperidad que comienza a sentirse en esta tierra. Es de justicia recordar que el primero que lo cultivó fue don Miguel Treviño, vecino liberal y progresista, en su huerta inmediata al puente de San Pedro. Ha sido un apóstol ferviente en la propaganda de este cultivo, no sólo con el ejemplo, con la palabra persuasiva, con la promesa de una buena ganancia, sino también regalando lotes de almácigas y dando instrucciones para el trasplante y el cuidado de la huerta.



DESCANSO XII

Y MENOS mal que todavía conservamos nuestro clásico chocolate, los cacaos de Moctezuma, ya amargos y en agua a la vieja moda, ya dulces y en leche a la moderna. Es la teobroma cantada por Valle-Inclán en su inolvidable *Pipa de Kif*. El andaluz del cuento, nos dice Rodríguez Marín, de regreso a España tras una permanencia en América, se quejaba del chocolate adulterado que allá le servían. "Porque —venía a decir— yo en América lo tomaba puro, y aquí me le echan cacao." No es malo que aún le echen cacao, y hasta vainilla a la francesa, cuando no canela a la mexicana.

Lo que nunca he podido aceptar de buen grado es ese pelmazo de harina al que llaman chocolate en España. Cierto es que lo compensan sirviendo al lado el leve y gustoso azucarillo. Que, por lo demás, también hay azucarillo en México, y el hermano humilde del azucarillo, que eso viene a ser el marquesote. Suelen decir: "Las cosas, claras, y el chocolate, espeso." Y yo acostumbro contestar: "Las cosas, espesas, en toda sustancia, y el chocolate, claro." Claro es el chocolate de Francia, pero, aparte de que ha perdido, como el español, aquel heroico airón de espuma, también ha perdido un poco de su seriedad palatal y parece siempre como un bombón disuelto en crema.

Luis Castillo Ledón, poeta y director del Museo, publicó hace tiempo una monografía sobre el chocolate donde da cuenta de la historia de esta bebida, su importación a Eu-

ropa por los conquistadores, las variedades de su preparación, los utensilios que para elaborarlo o beberlo han servido en distintas épocas: desde el alegre molinillo y las vistosas jícaras hasta los pozuelos de nuestros padres y las tazas de nuestros días, pasando por la mancerina, plato de porcelana con abrazadera circular donde se sujetaba la jícara, inventada por aquel marqués de Mancera, virrey del Perú entre 1639 y 1648, padre del que vino a ser virrey de la Nueva España. Entre la colección de utensilios, no debe olvidarse el pozuelo con bigotera, que tenía por fin no hacer sopas con los mostachos.

En la buena época, el chocolate se tomaba a las cinco de la tarde, la hora exquisita después adoptada por el té. Pero el doctor Juan de Cárdenas, en sus *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (siglo XVI), considera más apropiado tomarlo como primer alimento de la mañana, porque entonces "el propio calor de esta sustancial bebida ayuda a gastar todas aquellas flemas que, de la cena y la comida del día pasado, han quedado en el estómago".

Entre los clásicos de la cocina americana deben figurar los cronistas primitivos —Cortés, Díaz del Castillo, Oviedo, Acosta— que salvaron el chocolate del olvido.

El chocolate hace su entrada triunfal en la historia a la mesa de Moctezuma II, el delicado tirano de Anáhuac, cuya suntuosidad describen pormenorizadamente los primeros conquistadores. Los indígenas cosechaban el cacao en las regiones de la América Central, Tabasco y Chiapas, y siempre se reputó superior el del Soconusco. Lo llamaban *cacáhuatl* y lo usaban como moneda corriente, la cual circulaba por todo el imperio mexicano y hasta más allá de sus fronteras. El más fino se reservaba para alimento, alimento aristocrático y propio de ricos, ya que el tomarlo equivalía a beberse el oro de mejor ley. "Dichosa moneda —dice Pedro Mártir de Anglería— que proporciona al hombre una bebida agradable y provechosa, y preserva a sus poseedores de la peste infernal de la avaricia, porque no pueden enterrarla ni guardarla por mucho tiempo."

Conviene recordar que la primitiva bebida era fría y amarga, diferente de la que se ha popularizado en nuestros tiem-

pos, y que el chocolate se disolvía siempre en agua. Los indígenas no tenían ganado vacuno, y a la llegada de las primeras vacas, las representaban en sus pinturas como unos venados gordos.

Cortés y sus compañeros conocen el chocolate a fines de 1519; y Castillo Ledón presume que lo llevó a España el mismo Cortés, a su regreso en 1528. Exclusivo hábito de los españoles en un principio, los señores, y singularmente los frailes, fueron generalizando su uso. Pronto llega a Flandes. El viajero Francesco Carletti "lo introdujo en 1606 en Florencia; antes de 1642 se lo conoció en Francia, llevado, según unos, por los religiosos españoles, y según otros, por Ana de Austria, esposa de Luis XIII". El primero que lo probó en Francia pudo ser el arzobispo de Lyon, cardenal Du Plessis, hermano mayor de Richelieu. Se va difundiendo por toda Europa, primero para usos médicos, luego como bebida que en parte sustituye al café. Conforme viaja, adopta novedades en su elaboración y se aparta de la receta castiza.

Hoy todo se expresa en la lengua de la economía y del comercio; antes se expresaba todo en la lengua de la política; antes todavía, en la lengua teológica. "Famosa —dice Castillo Ledón— famosa fue la controversia en que, recién introducido el chocolate en Europa, se enfrascaron los teólogos de la cristiandad sobre si quebrantaba o no el ayuno; controversia en que hasta dos grandes damas, la princesa de los Ursinos y madame de Maintenon tomaron parte. No poco se escribió en pro y en contra, y la polémica duraría hasta hoy, si no hubiera habido jesuitas en el mundo que declararan que un poco de chocolate en agua no quebrantaba el ayuno. El papa concedió el capelo cardenalicio al padre Brancaccio, que en un libro titulado *De usu et potu chocolate diatriba* sostuvo la tesis de los hijos de Loyola."

Esta desconfianza a lo divino recuerda la desconfianza a lo humano con que fueron recibidas en Francia las primeras patatas, introducidas por Parmentier, caso que ya hemos narrado.

La controversia teológica tuvo su parangón en el campo de la medicina; y aquí aparecen todas las tesis. Mientras unos

dicen que el chocolate echa a perder la dentadura, y Benzoni califica esta bebida como más propia de cerdos que de hombres, Linneo le da el nombre de *theobroma*, alimento de dioses. Unos piensan que Linneo tenía debilidad por el chocolate; otros insinúan que aquello fue una galantería para la reina que lo introdujo en Francia, o una complacencia para dar gusto a su confesor.

En Europa el chocolate corría de tierra en tierra, cambiando de fórmula y de sabor a modo de una lengua que se va esparciendo en dialectos. La Nueva España, hasta bien mediado el siglo XVIII, guardaba cuidadosamente el chocolate tradicional, a pesar de que, como lo decía ya el doctor Cárdenas dos centurias antes, cada dama se preciaba de poseer su secreto propio. Pero todo ello era variedad en la unidad.

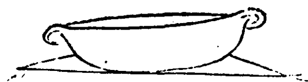
Con todo, el advenimiento de las máquinas y usos europeos —singularmente franceses— acabaron por imponer su sello en la Nueva España. Parece que en un principio el chocolate se elaboraba en bolas o pellas, y que poco a poco las señoras guatemaltecas dieron origen al procedimiento de las tablillas. Más tarde, se llegó a hacer de todos modos. En la región ístmica de México todavía se ofrece al viajero el chocolate en agua, frío y amargo, a la grande escuela.

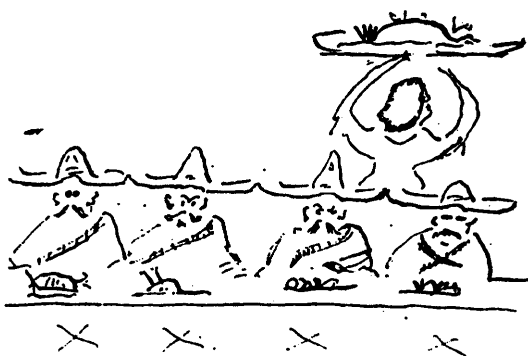
Castillo Ledón supone que la moda de servir el chocolate a la francesa, en vez de servirlo a la española, procede de los afrancesados tiempos del marqués de Croix, virrey de la Nueva España. Y concluye así:

> Si el cronista hubiera entrado a un café de los de moda en aquellos tiempos, al Café del Cazador o al de Manrique por ejemplo, y el camarero le hubiese lanzado la consabida pregunta: —¿Cómo toma usted el chocolate, a la española o a la francesa?— el cronista, sin poder contener una oleada de indignación patriótica, habría contestado al camarero: —¡A la mexicana, pedazo de bruto! ¡Que mexicano es el cacao, mexicano el chocolate, y mexicano, mexicanísimo, su nombre!

¡Ay, a lo mejor se lo hubieran servido entonces frío y amargo, en toda su pureza autóctona! Todo muda y cambia, aun las categorías del pensamiento. Un nacionalista que co-

nozco se negaba siempre a pedir *flan, crême caramel* o *crême renversée,* o siquiera natillas, porque él seguía diciendo: "jericalla"; y en vez de la leche búlgara o *butter-milk* reclamaba siempre "jocoque". Lo peor es que ya nadie lo entendía en su tierra.





DESCANSO XIII

SEGURAMENTE que la cocina es una de las cosas más características de nuestra tierra, junto con la arquitectura colonial, la pintura, la alfarería y las pequeñas industrias del cuero, de la pluma, de la palma, de la plata y del oro. El guiso mexicano y la jícara pintada con tintes disueltos en aceite de chía obedecen a un mismo sentimiento del arte. Y se me ocurre que la manera de picar la almendra o triturar el maíz tiene mucho que ver con la tendencia a despedazar o "miniaturizar" los significados de las palabras mediante el uso frecuente del diminutivo.

Esta tendencia al diminutivo va de lo sublime a lo ramplón, manteniéndose generalmente en el nivel medio de la cortesía; y lo mismo puede ella apreciarse en el habla popular de los mexicanos que en la poesía superior: "Un *poquito* de ensueño te guiará en cada abismo... Vengo *chinita* de frío... Soy cosa tan *pequeñita*..." decía Nervo.

Hay en esto su semilla andaluza. Hace años, yo sentía el calosfrío mexicano oyendo cantar a la gitana Pastora Imperio: "¡Y es lo *uniquito* que siento!", o a Dora la Cordobesita: "S'a *riaíto* Triana", es decir: Triana se ha riadito, se ha riado, se ha inundado con el río. Diminutivos extravagantes que hacen recordar aquel atroz gerundio en diminutivo que, por

respeto al juez, usó el indio jornalero para explicar lo que estaba haciendo la adúltera. Y de igual modo, entre cariñoso y cruel, apretaban la lengua los campesinos de mis montañas natales cuando, viéndome errar el tiro, me consolaban con esta palabra microscópica: "¡Ya *meritito* le daba!"

Nosotros creemos que esta cosquilla sensual del diminutivo es una emanación asiática, que nos llega del Pacífico entre los demás primores chinescos traídos por la Nao de Oriente hasta el puerto de Acapulco, durante aquellos tres siglos densos del virreinato que fueron fraguando, sordamente, el metal del pueblo mexicano.

Esta puntita de puñal del diminutivo conviene al pueblo que, en un alarde del tacto, viste pulgas y hace con ellas un cortejo de novios; al pueblo que parte en dos algunos cabellos a lo largo de su temblorosa historia; al que sabe, cuando es preciso, hacer rendir —en las fatigosas jornadas del combate— toda su energía a la molécula de maíz o a la gota de agua, aprovechando hasta el fondo su virtud nutritiva, en menos que milimétrica perfección. No hay que asombrarse: tal es el milagro de la Hostia Santa, juntar en leve pretexto de materia todo el poder de Dios.

La técnica de lo pequeño, aplicada a las artes del paladar, nos llevaría a hablar del "pinole", último residuo de la trituración de cereales: maíz "cacahuacintle" o maíz esponjado que se ha tostado previamente, molido al "metate" con canela y con "piloncillo", que es el azúcar negro, anterior a la refinación; hay quien añade cáscara de naranja seca y molida. Esta golosina se encuentra ya por los límites de la materia, a punto de confundirse con el vaho. El solo aliento basta para absorberla o repelerla, y por eso dice nuestro refrán: "No se puede chiflar y comer pinole", que vale: "No se puede repicar y andar en la procesión." Quien come pinole, como quien come polvorones, tiene que cerrar bien la boca; y el que no sabe comerlo, se ahoga, porque —como dice la gente— "le da en el galillo".

Pero el sentido suntuario y colorista del mexicano tenía que dar con ese lujoso plato bizantino, digno de los lienzos del Veronés o mejor, los frescos de Rivera; ese plato gigantesco por la intención, enorme por la trascendencia digestiva,

que es abultado hasta por el nombre: "mole de guajolote", grandes palabras que sugieren fieros banquetes.

El mole de guajolote es la pieza de resistencia en nuestra cocina, la piedra de toque del guisar y el comer, y negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria. ¡Solemne túmulo del pavo, envuelto en su salsa roja-oscura, y ostentado en la bandeja blanca y azul de fábrica poblana por aquellos brazos redondos, color de cacao, de una inmensa Ceres indígena, sobre un festín silvestre de guerrilleros que lucen sombrero faldón y cinturones de balas! De menos se han hecho los mitos. El mole de guajolote se ha de comer con regocijo espumoso, y unos buenos tragos de vivo sol hacen falta para disolverlo. El hombre que ha comulgado con el guajalote —tótem sagrado de las tribus— es más valiente en el amor y en la guerra, y está dispuesto a bien morir como mandan todas las religiones y todas las filosofías. El gayo pringajo del mole sobre la blusa blanca tiene ya un pregusto de sangre, y los falsos y pantagruélicos bigotes del que ha apurado, a grandes bocados, la tortilla empapada en la salsa ilustre, le rasgan la boca en una como risa ritual, máscara de grande farsa feroz.

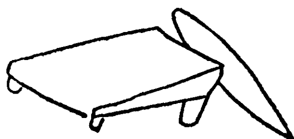
Y he aquí que hemos trepado del diminutivo al aumentativo por la escala de una misma sensibilidad, porque es una misma la fuerza que hace vibrar los átomos y los mundos. Y esta audacia ciclópea que es el mole de guajalote —resumen de una civilización musculosa como las de Egipto y Babilonia— surge de una manipulación delicada, minuciosa, chiquita. Manos monjiles aderezan esta fiesta casi pagana. "Entre los pucheros anda el Señor" —dice Santa Teresa; y las monjitas preparan el mole con la misma unción que dan a sus rezos.

Por curiosidad, y aunque no sea el mole clásico, quiero trasladar aquí esta fórmula tomada de las *Recetas prácticas para la señora de la casa, sobre cocina, repostería, pastelería, nevería,* etcétera, *recopiladas por algunas socias de la Conferencia de la Santísima Trinidad para sostenimiento de su Hospital,* piadoso libro publicado hará casi un siglo en Guadalajara de México. Atención a los primores del diminutivo, el expreso y el tácito:

GUAJOLOTE EN MOLE POBLANO

A un guajolote, cuarenta chiles pasillas tostados y remojados, cuatro piezas de pan y unas tortillas tostadas en manteca, dos cuarterones de chocolate, *una poca* de semilla de chile tostada; de todas especias, *poquitas;* y ajonjolí, también tostado; todo esto bien molido se deslíe en agua y se fríe en manteca; se acaba de sazonar con *un* polvo de canela, *tantito* vinagre y un *terroncito* de azúcar. Estando sazonado, se le agrega el guajolote, hecho cuartos.

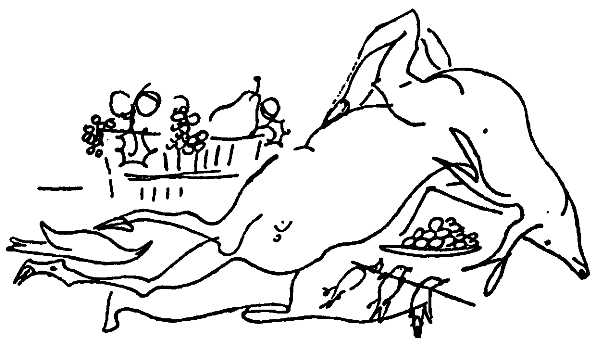
Para llegar al mole de reglamento, ya se ve, nos está faltando la almendra; y ya el chocolate es aditamento de lujo. Pero aquí la iniciativa y el temperamento personal tienen su parte, que es la función del libre albedrío dentro de las normas del destino. Hay recetas que traen nuez moscada, pepitas de calabaza, chile ancho, clavo, un diente de ajo, cebolla desflemada, perejil molido, comino, pimienta, cacahuates, rebanadas de naranja agria, laurel, tomillo, y hasta ciruelas y perones, y algún cuartillo de Jerez (las cocineras mexicanas dicen siempre: "Vino-Jerez"); porque el pavo se ha de servir entre un resplandor cambiante de aromas y sabores, como otra nueva cola tornasolada a cambio de la que ha perdido en el trance.



Pero quien quiera la descripción más cabal, "sensible" y graciosa del mole de guajolote, lea la página del colonialista don Artemio de Valle-Arizpe, hombre de aguda pluma y de fino paladar, quien nos hace asistir a la génesis del portento, preparado por sor Andrea en el Convento de Santa Rosa, Puebla de los Ángeles.

La cocina inspira al pintor. Recordemos los bodegones flamencos, con sus tajadas de carne y las "mal formadas verrugas" de las toronjas, que decía Lope —hijas, aquéllas, de los pinceles de Rubens, y éstas, de los pinceles de Snyders. ¡Pronto, Diego, que la india ha vuelto ya del mercado, y derrama

sobre la mesa la abigarrada cosecha del "recaudo", en yerbas y en verduras, y todo el paraíso recobrado de las cosas frutales! El guajolote, pardo, blanco y rojo, yace como una monarquía derrumbada. Empieza la tarea, y adelantan en formación de ataque los tarros de especias... ¡Ay, si las especias cantaran, qué cosas cantarían! ¡Mal año, entonces, para don Luis de Córdoba, abuelo natural del churrigueresco mexicano!



DESCANSO XIV

SI NUESTRA experiencia y erudición no fueran tan escasas, faltaría extenderse en algunas consideraciones sobre la mesa de otras distintas y alejadas partes del mundo. Poco sabemos sobre estos pueblos de la periferia. Pero, una vez puestos a contar, ¿por qué detenernos?

De esto se me alcanza lo que a todos: la salsa tártara por supuesto, el *bortch,* la sopa rusa de col, remolacha y sardinas, jamón con crema, *kasha* o cereal, el caviar con sus horizontes marinos; el *arak* —ponche finlandés y sueco—, el *vodka,* menos estimable que algunos de nuestros mezcales; el *kümmel* o crema de comino, el de los siete sabores que se mezclan o se escalonan, como si jugaran al escondite o al arco iris. Y, por de contado, aquella mesa patriarcal, entrevista en páginas de Gogol: miel, leche, mantequilla, y los melones torcidos como trompas de música.

Escandinavia —amén de los consabidos arenques, bacalaos, róbalos y demás sahumados y fósiles— me ha iniciado en la combinación de la cebolla con huevos crudos, el pastel para el café, el ya popular pastel de queso (tal vez importación suiza), el germánico pan de *kümmel,* etcétera; y ha preten-

dido demostrarme que nuestro postre de arroz con leche no es más que una sopa habitual en las Navidades danesas.

De Alemania ¿quién no ha oído ponderar las salchichas, el consabido *Sauerkraut*, las ahumadas *Bücklingen*, los jamones de Westfalia, *Eissbein* o codillo de cerdo, *Cassler Rippchen* o chuletas de cerdo ahumadas, anguilas al aspic, cerveza muniquesa, vinos del Rin, y todo lo demás que callo por conocido y renombrado?

Los guisos, galletas, jamones y patatas de Holanda merecen la fama universal —"dejemos estar" los quesos—, y el conocerlos no es poner una pica en Flandes.

La pastelería y la venatería de Bélgica, las amargas *endives*, son todas cosas bien probadas e inolvidables; y diré de paso que el tabaco en esas tierras cobra un gusto único y singular.

De Inglaterra siente Maurois —y todos con él más o menos— que cuenta con una cosa excelente, el té; una buena, el desayuno; una mediana, el almuerzo; y una francamente mala, que es la cena.

Las Islas Británicas han traído de su lejano imperio ese condimento exótico, el *curry;* y sus harinas de distintas frutas y granos —superadas ya en Norteamérica— son una excelente refacción de campaña, como el mismo *sandwich* que inventó el famoso general, o creo su asistente. Esto y las conservas o "latas" son el gran recurso para los días de revolución, de tumultos o de elecciones. Pero Inglaterra tiene su *joint* de buey, ternera o carnero con patatas hervidas, simplicísimo y solidísimo, tiene su *roast beef*, su *roastmutton*, sus sinapismos de mostazas y salsas, sus pintas de *ale*, su queso de Chester, su *pudding*. En suma, buena naturaleza envuelta en farmacia de primer orden: ¡esa inimitable Worcestershire o Perrins!— Ustedes no entienden de comida —dijo el orgulloso francés—. Y por eso —contestó el orgulloso inglés— hemos inventado la mejor salsa.— Y así es, sin ironía y al pie de la letra, pues aunque la salsa sea magnífica, eso de una salsa hecha para todo es una ignorancia del cocinar.

Poco sé de Europa Central: el guiso llamado *goulash;* la *paprika,* pimentón o pimiento dulce y rojizo . . . Pero no podría olvidar el *tokay,* cuya extraña virtud consiste precisamente en avivar la memoria y adormecer exquisitamente las piernas. Y quien se acuerda ¿para qué anda? Y si es fuerza dar unos pasos, no hay más que aliviarse después con un blanco de lo más seco. "Y es probado", como acostumbraba decir Quevedo.

Al Oriente Próximo sólo me he asomado desde los restaurantes de Nueva York: *pilaf,* brocheta turca, tristísimo pastel de fideos, tendencia a la perfumería barata. Y al Lejano Oriente no sólo me ha sido dable asomarme en los restaurantes de París y de los Estados Unidos; porque, en el Brasil, la Excelentísima Señora del Ministro Chino, hija del doctor Sun Yatsen, solía preparar para sus amigos unos suculentos banquetes. Ella asistía a la mesa, por transacción con nuestras costumbres, pero no probaba bocado, conforme a las viejas etiquetas de su nación.*

He llegado a dominar los palillos; me son familiares el arroz blanco y espeso que sustituye al pan, la salsa negra —creo que de frijol— en que se lo empapa, el bien acreditado *chau-mein,* los nidos de salangana (suerte de golondrina), las aletas de tiburón, los huevos seculares y el *saki* o aguardiente de arroz. El té ya no es chino, es universal, y sólo la lengua portuguesa respeta su nombre original de *cha;* pero el *pecoé* naranja no tiene rival en el mundo.

La diferencia esencial entre la nuestra y aquella cocina de mandarines está en que el Oriente nos da los bocados ya menuditos y deshechos, y por eso mismo, aptos ya para nuevas síntesis, en que se aprecia el sabor de la resultante mucho más que el de los elementos. Esto, por lo demás, creo que es el principio de las salsas mixtas bien elaboradas.

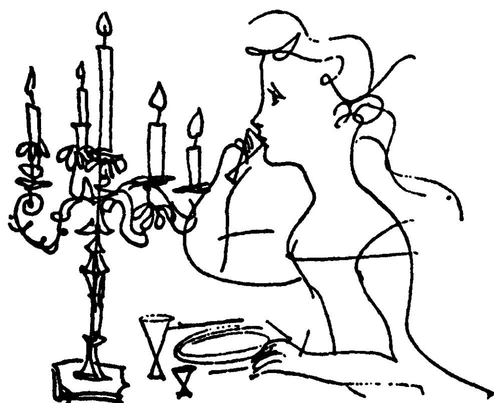
También conocí las tortas de maíz que se recalientan como los "totopos" mexicanos, y tal cual otra curiosidad llevada hasta Buenos Aires por el Suami Vijoyananda, todas apre-

* Otra diplomática ha difundido en México la comida china: Doreen Yen Hung Feng, *The Joy of Chinese Cooking,* Nueva York-México [1952].

ciables, salvo la costumbre de agradecer la comida con un eructo.

La geografía culinaria puede ocupar una enciclopedia. En ella habría que investigar las relaciones entre latitudes, climas y caracteres, investigación no engañosa hasta donde es una parte de la verdad, como lo ha hecho tan acuciosamente para España, aunque con fines diferentes, Juan Dantín Cereceda, nuestro inolvidable amigo y compañero de los "Jueves de *El Sol*". Tal estudio conduciría a los resultados más imprevistos. Encontraríamos a los británicos, gente de zonas frías, dados a la alimentación menos térmica, los sobrios asados y cosas por ese tenor; y en cambio, a los habitantes de los países tórridos, en constante abuso de los condimentos y los picantes, lo que a primera vista parece al revés de la razón y nos aconseja ser tan cautos en esta nueva aplicación de las doctrinas de Taine —raza, medio, momento histórico— como lo somos ya en la aplicación literaria. Las regiones tórridas, faltas de refrigeración, preservan el alimento con picantes.

Y es que hasta en los más húmildes alimentos hay enigmas y materia de reflexión. Yo he tenido sucesivamente tres cocineras que me dieron, en su candor, una alta lección filosófica. La primera, mientras freía el huevo, solía rezar un Avemaría: era teológica; la segunda creía en la relación del fuego y las manecillas del reloj, pero todavía con mezcla de fetichismo, porque, aunque contaba los minutos, estaba convencida de que el reloj intervenía directamente en el fenómeno: era metafísica; la tercera parecía decir: "Física, guárdame de la metafísica", y no se fiaba ni del Avemaría ni del reloj, sino que era experimental, propiamente científica, y consultaba el aspecto mismo del huevo y lo retiraba a tiempo de la lumbre. ¿Y qué hacía —me diréis— con los huevos pasados por agua, cuyo aspecto no es posible observar? Ésta era su limitación: no creía en ellos. Pero lo mejor es que las tres Gracias, cada una según su ley, preparaban igualmente bien los huevos fritos, geometría plana de la cocina.



DESCANSO XV

La tarde convidaba a la holganza, y algunas visiones ya olvidadas comenzaron a desfilar por su cuenta. Queden aquí estas imágenes, que a veces no conservamos más de toda una época de la vida.

Era, en Madrid, un banquete ceremonial de Alfonso XIII: trescientos comensales, trescientos lacayos, vajillas de las mejores marcas —Talavera, Buen Retiro, Sèvres, Limoges, Worcester, Royal Saxonia, todo ello lujo de Museo— y cubiertos de oro. En cada asiento, obsequio a los huéspedes, una bombonera con un esmalte español en la tapa: las caras de Victoria y Alfonso. A media comida —pausa que el chileno bien podía llamar "bajativo"— helados de limón, y vuelta a empezar.

(Este helado venía a ser una pobre transformación moderna del *coup du milieu*, vaso de Madera o de ajenjo entre dos servicios, que acostumbraban los bordeleses de antaño, y cuya escanciadora tenía que ser una linda muchacha no mayor de dieciocho. El *coup du milieu* tenía su digno equivalente en el *trou normand.*)

Frente a mí, un enigma que traía a la sociedad rabiosa-

mente dividida en dos bandos: la única esposa visible del Ministro de... Alepo. Unos la encontraban arrebatadora como un sueño, y otros, enfermiza y repelente como una droga perniciosa. El Ministro, según los mejores usos prehistóricos, había comenzado por el matrimonio de rapto. Después, para más asegurar sus derechos, se había desposado con ella sucesivamente en todos los países que iba cruzando, de acuerdo con cada religión local: no le dejó a Dios ningún escape.

La competencia entre las dos seducciones me hizo olvidar lo que comía. ¿Me perdonará la posteridad semejante descuido? Un argumento más para Grimod de la Reynière que, a comienzos del XIX, proscribía la presencia de la mujer en toda comida digna de tal nombre. Y no ciertamente por aversión al otro sexo; lo que claro se ve en el vocabulario galante que emplea para ponderar los comestibles: el melocotón le hace pensar en el tinte de Mme Belmont, la piel aterciopelada de Mlle Arsène, el brillo de Mme Giaconelli, la boca de rosa de Mlle Mars; y e hueso del melocotón, en el corazón insensible de alguna ingrata.

Otra vez, en una *trattoria* de Florencia, no lejos de la Casa de Dante, acompañado de los hermanos Elguero. Apenas nos conocíamos; me dejaron de ver en México cuando yo era todavía un estudiante y ellos eran ya unos señorones. Pero nos encontramos en la calle, nos detuvimos a un tiempo, nos atrajo la electricidad mexicana. Nos acercamos, "declinamos nuestras generales", nos dimos la mano efusivamente (¡viva México, no hay remedio!), paseamos después por los Cascini, y ahora departíamos frente a unos vasos de Neviolo o Barolo, donde uno de los varones sopeaba negligentemente sus *grissini*. Yo les mostraba unos juguetillos de plata recién adquiridos por los puentes del Arno, adonde me condujo el viejo poeta Guido Mazzoni, discípulo de Carducci, combatiente en la campaña de los Alpes durante la Guerra número I, y suegro de Achille Pellizzari, el editor de *La Rassegna*, escritor conocido y buen conocedor de España, a quien debo la dedicatoria de un *Quijote ad usum Delphini*.*

Y eran los deleites del *antipasto*, entre los multiplicados

* Ver A. R., "Huéspedes", en *Simpatías y diferencias*, 2ª ed., México, 1945, páginas 83-90; y *Burlas literarias*, Archivo de A. R., México, 1947, pp. 13-15.

elogios de los vinos latinos. "Aun los bajos vinos de los Castelli —observó alguno—, esos tan populares entre la servidumbre de la Ciudad Santa, merecen encomio, por aquel su fuerte latigazo, que alivia y despierta entre la subrepticia somnolencia de la campiña romana, como sólo lo hace el café, el omnipresente café (*expresso* en cada calle)".

Una cosa llevó a la otra; del tinto italiano pasamos al Rioja y a los Marqueses españoles, Riscal y Villamejor, alambrados; de España, al Palacio Real; de aquí, a las etiquetas de los Borbones, y en fin a mi banquete de los trescientos.

—De modo —dijo el mayor por decir algo— que aquello sería una inmensa Rosca de Reyes, y el monarca vendría a ser como el muñequito.

—O como la haba —repliqué.

—¿La haba?

—O el haba, por eufonía. Voy a explicarme —y aquí desplegué mi erudición—. En los buenos tiempos se usó un haba. El que caía con el haba al partir la rosca, tenía que ofrecer una comida a los presentes en la próxima Candelaria. La sustitución es poco graciosa: el bebé de porcelana carece de sentido histórico.

—Y además, a cualquiera le rompe los dientes en un descuido. Pero ¿qué valor histórico tiene el haba?

—Desde luego —dije— es uso tradicional. Además, aseguran que este uso es una perduración de las antiguas fiestas paganas, después de transportadas a la Epifanía. El abate Deslyons, en el siglo XVIII, consideró condenable esta práctica por parecer cosa de gentiles. Antes que él, un canónigo de Senlis, haciendo juego de presteza con la etimología, creyó demostrar que "el haba" *(febve)* no era más que un disimulo de Febe o Diana, de donde el partir la inocente rosca era como rendir parias al Diablo. Las Saturnales romanas, decía el canónigo, en esto de acuerdo con los calvinistas, se celebraban por igual fecha. Tácito cuenta que Nerón se hacía nombrar siempre rey del festín. Alguna vez, cuando vino la metamorfosis o cristianización del rito, se elegía por rey a un chico pobre a quien después las familias ricas pagaban la colegiatura. Así, al menos, solía hacerlo Luis XIII, duque de Borbón. Los estudiantes, entonces, recorrían las calles con

charangas, haciendo cuantos estragos podían. Y aunque entre la gente copetuda todo era más mesurado, el propio Francisco I, a comienzos del XVI, asaltó la casa del señor de Saint-Pol, proclamado Rey del Haba, con bolas de nieve, huevos y patatas. Por cierto que, entre el tumulto, recibió un golpe en la nuca que lo tuvo varios días enfermo. ¿Quién fue el osado? Nada menos que un Montgomery, anuncio funesto para los Valois, pues otro Montgomery heriría más tarde mortalmente a Enrique II, aunque frente a frente y como resultado involuntario de un torneo.

—¡Cuánta cosa, señor!

—Y aún no he acabado. Bajo Enrique III, la víspera del Día de Reyes, la corte ofrecía una gran cena a la Reina del Haba. El almirante Châtillon estuvo a punto de apoderarse de Douai sin resistencia, porque la guarnición, que había festejado al modo usual el Día de Reyes, estaba entregada al sueño.* Bajo Luis XIV, se elegían tantos reyes como era el número de las mesas. Los reyes de un día, o de una noche, nombraban ministros y embajadores. Luis XIV se divertía con las reinas, y tanto que llegó a multiplicar las celebraciones de la Epifanía dentro del mismo año. La Revolución sustituyó la costumbre por la Fiesta de los *Sans-Culottes*. Y el 4 Nivoso, año III, Chambon amenazaba con cárcel a los que confeccionaran roscas para "la supersticiosa celebración de los sombríos tiranos". A pesar de lo cual, subsistió el hábito.

—¿Y de dónde sabe usted tantas cosas?

Descubierto, bajé la cabeza y tuve que confesar:

—Lo acabo de leer en un libro que me ha acompañado durante el viaje.

Y mis dos caballerosos amigos, para no ser menos, me contaron entonces la historia del pollo Marengo y de las patatas *souflées*, dos descubrimientos casuales:

El 14 de junio de 1800 humeaba todavía la campiña y se dejaban oír los gritos de los vencedores de Marengo. Bonaparte no sabía esperar cuando tenía hambre, aunque no sabía comer a horas fijas. Ordenó la refección y mandó juntar a sus generales. Los carros de provisiones no habían llegado, salvo el furgón de Dunan, el cocinero mayor. Dunan divisó

* ¡Pearl Harbor!—1952.

a lo lejos una finca rústica en llamas. ¿Habría gallinas por ahí? Un par de jinetes, despachados a toda prisa, volvieron con tres o cuatro piezas. Un huerto vecino convidaba con sus plantíos de tomates y ajos. En algún rincón del carromato quedaba un poco de aceite y un frasco de coñac. En la guerra como en la guerra: ¡A desplumar los pollos, a destazarlos con un machete, allí mismo y al aire libre, a machacar el ajo con piedras, y luego, algo de tomate, y una merced de coñac encima para que Dios nos favorezca! Y así nació el pollo a la Marengo, al que hoy la ociosidad de la paz ha añadido trufas, cangrejos de río y huevos fritos; plato para gente ahumada de pólvora, cansada, hambrienta y que trae olor a chamusquina.

El 26 de agosto de 1837 se inauguraba el primer ferrocarril entre París y Saint Germain. El banquete oficial ofrecía, entre otras cosas, un filete con patatas fritas. El tren tardaba —naturalmente—, y el cocinero, no sabiendo qué hacer, se vio en la necesidad de retirar las patatas del baño hirviente. Cuando se presentaron Luis Felipe y la reina Amelia, mientras la música atacaba los primeros compases, el cocinero, encomendándose a todos los santos, volvió a meter en la grasa sus patatas, preguntándose qué iría a suceder. ¡Oh portento! Sucedió que las patatas se inflaron y doraron. Y así nacieron las *pommes souflées*, que Luis Felipe se hizo servir hasta dos veces y que admiran las generaciones. Prefiérase la patata holandesa, de color amarillo.



DESCANSO XVI

En el *Jornal do Brasil* (Río, 2 de julio de 1930), Oswaldo de Andrade se explicaba sobre su nueva estética que él llama la antropofagia. En lo personal, agregaba: "Ya habló el Oriente, ya habló el Occidente: ahora habla el Ecuador." Pero todo esto no pasaba de unos símbolos vagos y unas cuantas paradojas fáciles, sin verdadera relación con la gastronomía ni con la estética o la literatura.

Algo más serio ha sucedido entre nosotros. Diego Rivera escandalizó a la prensa uno de estos días, asegurando que ha probado la carne humana. Me consta, al menos, que hará cerca de cuarenta años, allá por tierras toledanas, las buenas vecinas no le permitían ya plantar su caballete en los arrabales, porque tenía fama de brujo y lo acusaban de robarse a los chicos para "chuparles el sebo".

Yo no creo que haya tenido tan mal gusto. Parece que el animal humano da mejor sabor hacia los treinta años, un sabor de banana según los canacas, de avellana según los fidjianos, de ternera algo insípida según los experimentadores europeos, y como tono general, un resabio de cerdo. Los expertos dicen que el tipo preferible es el oceánico; que el eu-

ropeo (sea explorador o misionero) resulta salado y correoso, y el amarillo tiene tufo de aceite rancio.

Montaigne se deleitaba con la poesía de los caníbales brasileños.* El explorador Seabrook, en el primer tercio de la pasada centuria, aprendió y comunicó a sus contemporáneos ciertas preciosas instrucciones para preparar el asado humano a la brocheta. François Peyrey, en su *Science de gueule*, da las reglas sobre las chuletas al caníbal. El profesor Hugonecq, decano de la Facultad de Lyon, considera muy conveniente y completo el manjar humano, pues, según él, reduce al mínimo la elaboración plástica y no deja, en general, residuos dañinos (*La Presse Médicale*, 11 de octubre de 1913). El antropólogo Bolk opina que el canibalismo ejerció una influencia muy provechosa para determinar la vacilante forma humana del primitivo (*Revista de Occidente*, tomo XVIII, número 54, pp. 329 y *ss.*, y tomo XIX, núm. 55, pp. 47 y *ss.*).

Ante esto, los pensadores paradojos razonan: El canibalismo empezó por tener sentido ritual, religioso y piadoso. También fue moral y utilitario, cuando el objeto era absorber las virtudes del enemigo derrotado. Según Anatole France, en el *Jardín de Epicuro*, la costumbre de matar y comerse al viejo, en vez de conservarlo como estorbo en las Academias, facilita la evolución y el paso de las nuevas ideas. Los guerreros de la Costa de Marfil no ven el objeto de desperdiciar, tras una batalla, la carne recién abatida, o de consumir las gallinas del botín, que pueden hacer falta más tarde: buen sentido económico. Prescindamos del canibalismo patético y accidental: los náufragos del *Medusa*, los sitiados, los primeros pobladores de algún desierto sudamericano . . . Prescindamos, asimismo, de las estupideces de Diomedes el Tracio, que alimentaba a sus caballos con carne humana; de Vidio Polión que daba igual pasto a las morenas de sus viveros, y de otros neurasténicos exquisitos. Reconozcamos que, a través del crustáceo, todos hemos sido antropófagos de segundo grado y, como decía Octave Mirbeau, "las langostas, los cangrejos, rayas, rodaballos del Raz de Sein, a causa de los muchos náufragos que engullían, eran singularmente apetitosos y es-

* Ver A. R., "Poesía indígena brasileña", en *Norte y Sur*, México, 1944, páginas 108-111.

timados". Bien: pues si la ciencia está de acuerdo, y ahora que son moda los asesinatos colectivos y que los cadáveres se desperdician lamentablemente, ¿por qué no instituir el canibalismo oficial y la distribución del manjar humano, ya gratuito, ya a bajo costo, ya como premio a la virtud cívica, sobre todo entre las clases pobres, que así quedarían autorizadas a devorar periódicamente a tantos malhechores sociales —mera carne cebona— que los explotan y torturan? Volvamos —dicen estos exacerbados—, volvamos al Ogro de los cuentos, y modifiquemos apenas la fórmula folklórica:

A carne *inhumana* me huele aquí,
si no me la das te como a ti.

Y lance el alegre gallo el grito aquel que regocijaba nuestra infancia:

¡Quiquiriquí,
nalgas de vieja comemos aquí!

Así opinan estos paradojos. Pero los más audaces consideran todavía que la antropofagia es un mero error fundado en la creencia de que el bocado humano nos ahorra la elaboración digestiva —precio justo e indispensable que debiéramos pagar siempre a la madre naturaleza para nuestra manutención—, y que lo más propio sería dar el festín de la humanidad sobrante, como en Homero, a los buitres y a los caninos, y mejor aún, a los animales domésticos, que de algo nos sirven al fin y a la postre.



DESCANSO XVII

TIEMPO HUBO en que se apreciaron mucho las exploraciones estéticas en el vacío. No niego el derecho a tales aventuras. Mi teoría de las "jitanjáforas", por ejemplo, no es más que una modesta investigación sobre el poder de la palabra como cosa en sí, aislada de todo ente a que ella pueda referirse.* Mil veces he declarado mi afición a lanzar atisbos más allá de las fronteras reconocidas, y sin estas osadías viviríamos aún en las cuevas de Cromagnon. El primero que clavó en el suelo unas estacas para levantar eso que los andaluces llaman un sombrajo fue probablemente considerado como un innovador peligroso. Otro tanto puede haber sucedido con el primero que se atrevió a dormir a cierta altura del suelo. El Invento y el Extravío, en cierta mitología que he fraguado para mi uso personal, son hijos de la misma madre. El atenerse a lo mandado, aun en el orden del éxito militar, no es un principio absoluto. La crónica de la heroicidad está llena

* Ver A. R., "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1ª ed., 1942, pp. 193-235; 2ª ed., Buenos Aires, 1952, pp. 157-193.

de victorias fundadas en la desobediencia. Prometeo, inventor de las industrias del fuego, y a quien debe la humanidad el ser lo que es, no pasó de un desobediente y tuvo que purgar por eso una condena de larguísimos siglos, allá en la penitenciaría caucásica de Zeus.

Pero si hay extralimitaciones que llevan al éxito, las hay que conducen al fracaso. Eso que en los estudios de estética y de psicología se ha llamado la sinestesia o pára en triunfos o en derrotas. Nunca logró convencerme aquel jueguecillo bobo de Rimbaud sobre el color de las vocales (antecedentes en Georg Brandes y consecuencias en René Ghil, Viégé-Lecoq, Fletcher). Gutiérrez Nájera se mantiene en el límite de la cordura cuando, sin saberlo él mismo, define el anhelo de la poesía simbolista al exclamar, ante la *Serenata* de Schubert: "Así hablara mi alma, si pudiera." Díaz Mirón cae en la monstruosidad de que habla la *Epístola a los pisones* cuando sueña en "un ungüento de suaves caricias con suspiros de luz musical", fea cosa. Helmholtz dejó sugestiones que algún día serán aprovechadas sobre las equivalencias acústicas de las vocales, y traduce al piano la *o* por el 4º si bemol, el 5º si bemol fuerte y el 5º fa natural moderado. Pues ¿quién no ha escuchado ruidos que dicen sílabas o palabras? En Montevideo me aconteció detenerme a oír un motor de tranvía eléctrico que articulaba clarísimamente este fonema: *llú-llú-llú-llú.* (Pronúnciese *ll* mojada o *lh*, la española y no la americana.) Apliquemos ahora a nuestro asunto la disertación anterior:

El Des Esseintes, personaje único de la novela de Huysmans, lleva a un extremo absurdo las "anticipaciones" de Hoffmann y de Baudelaire. En la *Kreisleriana* de Hoffmann, el poeta de *Las flores del mal* encuentra estas observaciones:

> El músico entendido debe usar la champaña para componer una ópera cómica. Allí la alegría burlona y ligera que el género exige. La música religiosa quiere vino del Rin o del Jurançon. Aquí, como en el fondo de las ideas abismales, hay una amargura embriagadora. Pero la música heroica no podría prescindir del Borgoña, que proporciona un serio transporte o fuga y el arrebato del patriotismo.

Y Baudelaire, en sus *Paraísos artificiales,* parte de este pasaje y nos dice ya por su cuenta:

Hoffmann había aderezado un singular barómetro psicológico destinado a representar las diferentes temperaturas y los fenómenos atmosféricos de su alma. En él encontramos los siguientes grados o divisiones: ánimo ligeramente irónico, y templado de indulgencia; ánimo de soledad, con profundo contentamiento de sí mismo; alegría musical, entusiasmo musical, tempestad musical, alegría sarcástica insoportable para uno mismo, aspiración a echarse fuera del yo, objetividad extremada, fusión del yo en la naturaleza. Ya se entiende que el barómetro moral de Hoffmann estaba graduado según el orden de la generación del fenómeno, como todos los barómetros ordinarios. Me parece que hay, entre este barómetro psíquico y la explicación de las calidades musicales del vino, una fraternidad evidente.

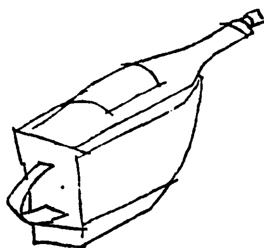
Pero Huysmans, al extremar la paradoja, incurre en un manifiesto error técnico respecto al paladeo de los licores. El "órgano de boca" que había fabricado su personaje Des Esseintes lleva directamente a la náusea. Pretende darnos, al mismo tiempo y en traducción palatal, una fuga de Bach, un nocturno de Chopin, una sinfonía de Beethoven y un preludio de Wagner, lo que no pasa de un disparate, tanto en música como en licorería. He aquí su célebre página:

Se dirigió al comedor donde, metido en el muro, había un armario con filas de tonelitos formados en orden, dentro de unos leves bastidores de madera de sándalo, provistos de grifos de plata en el bajo vientre. —Él llamaba a esta colección de barriles, llenos de diferentes licores, su órgano de boca—. Todos los grifos quedaban unidos por una palanca que los sometía a un solo movimiento, de suerte que, una vez montado el aparato, bastaba oprimir un botón disimulado en la moldura para que, abiertos todos a la vez, dejaran salir el licor, que se recogía en unos vasitos diminutos, al pie de cada grifo.— Entonces el órgano estaba abierto. Las clavijas, con sus respectivas etiquetas (flauta, corno, voz celestial), permitían la maniobra. Des Esseintes bebía una gota aquí y otra allá, ejecutando así unas como sinfonías interiores, y comunicaba a su gaznate sensaciones análogas a las que la música produce en la oreja.— Según él, por lo demás, el gusto de cada licor correspondía al sonido de un instrumento. El curazao seco, por ejemplo, el clarinete, de agrio y aterciopelado canto; el Kümmel, al oboe, cuyo sonoro timbre tiene cierto gangueo; la menta y el anisete, a

la flauta, a la vez azucarados, picantes, piantes y suaves; en tanto que, para completar la orquesta, el Kirsch lanza sus furiosos trompetazos; el Gin y el Whisky envuelven al paladar en sus estridencias de cornetines y trombones; el Marc nos fulmina con el ensordecimiento de las tubas, y ruedan los truenos del címbalo y la tambora, a bolillos batientes, por la epidermis de la boca, con las almácigas y los "raquis" de Quíos—. Creía también Des Esseintes que esta asimilación sensorial podía extenderse a otros instrumentos: los cuartetos de cuerda podían funcionar bajo la bóveda palatina mediante la obra del aguardiente añejo, comparable al violín, humoso y fino, agudo y frágil; mediante la viola simulada por el ron, que es más robusta, más roncante y más sorda; la ratafía o Vespetro, desgarradora y prolongada, melancólica y cadenciosa como el violoncello; el contrabajo, macizo, sólido y negro como el *bitter* puro y maduro. Hasta era posible, a voluntad, hacer un quinteto, añadiendo un quinto instrumento, el arpa, que evoca por íntima analogía el sabor vibrante, la nota argentina, destacada y delgada del comino seco—. La similitud llegaba a más. Entre la música de los licores había relaciones de tono. Así, para sólo hablar de una nota, el Benedictino puede decirse que figura el tono menor, junto a ese tono mayor de los alcoholes que el comercio llama Cartuja Verde—. Una vez admitidos estos principios, Des Esseintes había llegado, gracias a experiencias muy eruditas, a ejecutar sobre su lengua unas melodías silenciosas, mudas marchas fúnebres de aparatoso espectáculo, y a oír con la boca solos de menta, dúos de Vespetro y de ron.— Hasta lograba transportar a su boca verdaderos trozos musicales, siguiendo paso a paso la partitura, apoderándose del pensamiento de la obra, sus efectos y matices, mediante asociaciones y adecuados contrastes de licores, mezclas armoniosas y sabias.— Otras veces, él mismo componía sus melodías, ejecutaba pastorelas con el benigno casís, que se le amontonaba en la garganta como los perlados trinos del ruiseñor; con el tierno cacao *chouva,* que canturreaba sus almibaradas églogas, tales como *La balada de Estela* y el *¡Ay, madre ¿te lo confesaré?,* aires conocidos de antaño.

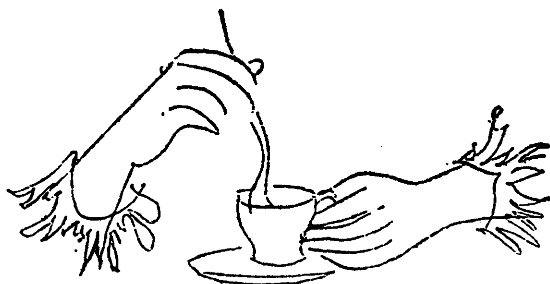
Error, error: un licor no corresponde a un instrumento de música; un curazao no es un clarinete, ni un kümmel un oboe, ni la menta y el anisete son flautas, aunque todo esto sea muy ingenioso y retórico en el peor sentido del término, porque cae fuera de la realidad y pára en hablar por hablar. El licor no es un mero compuesto de alcohol, agua destilada, azúcar y una esencia determinada. El destilador prepara sus licores como el cocinero sus salsas y condimentos. Y así como el arte de la cocina está en el cortejo de sabores en torno a un sabor

principal, así el licorista se entrega a una orquestación semejante, sujeta a sus leyes armónicas y a sus dosificaciones precisas. Cada licor es como una orquesta aparte, y los hay que se aderezan con dos docenas de ingredientes (o de instrumentos). Cada uno toca un concierto por su lado, y ponerlos a tañer juntos es crear un infierno, como el de las sinfonolas que suenan a un tiempo en esas plazas y esos pueblos de Dios. Sólo un licor y un aguardiente soportan a veces ir de pareja. Lo demás es disparate, falta de gusto y de estómago.



No menos disparatados son los que, mucho antes de Huysmans, pretendían transponer licores en colores para acuarelas gustativas. Pero el verdadero precursor de Huysmans es el jesuita Castel, quien, con su clavicordio de colores, logró impresionar al propio Voltaire. Éste lo cita en su exposición de Newton, cuyas teorías, por lo demás, sólo pudo entender a medias. En una obra anónima de 1765 y reeditada por Delalain en el año VII —*Nueva química del gusto y del olfato*—, se mencionan las fantasías del padre Castel, que anuncian ya de cerca a Huysmans. Castel establece una correspondencia entre las siete notas fundamentales y siete sensaciones del gusto: Do es el ácido, re el insípido, mi el dulce, fa el amargo, sol el agridulce, la el austero, si el picante. Quintas, tercias y octavas, los mejores acordes, se reflejan en los sabores más agradables. La limonada es do-sol, acorde simple en quinta mayor; do-mi, tercia mayor, nos da la miel y la naranja silvestre. El sol y el si, mucho menos gratos, pueden mejorarse subiendo o bajando un semitono. Do-fa sería ya insoportable; por ejemplo, vinagre al ajenjo, etcétera. Y, sin embargo, yo conozco algunos *cocktails* . . .

¡Oh sinestesia, cuántos crímenes se habrán cometido en tu nombre! Entiendo que, entre 1890 y 1910 más o menos, la terrible moda de la sinestesia amenazaba los horizontes literarios como si el monstruo que pintaba Horacio a los pisones se hubiera echado a andar por la tierra. Ello es que Rémy de Gourmont, casi siempre tan avisado, confesó un día su desdén para el poeta de la *Ilíada,* porque —dice— su obra está "en absoluta contradicción con nuestras *tendencias sinestésicas*".



NOTAS SUELTAS

1. MI TIERRA es tierra de naturaleza pobre. La gente de Monterrey ha hecho su riqueza a fuerza de invención humana y, por decirlo así, rectificando el ambiente. Siempre que contemplo aquellos campos de chaparros donde pacen las cabras, pienso en la Ítaca de Odiseo. Menelao quiso obsequiar tres caballos a Telémaco. —No —le dijo éste—, dame algo que pueda guardar conmigo; en Ítaca no hay, como aquí, llanos abundantes de loto, juncia, trigo, espelta y gustosa cebada blanca. Ítaca no tiene lugares espaciosos donde se pueda correr, ni prado alguno. Ítaca es tierra de cabras. (*Od.*, IV, páginas 594 y *ss.*)

También Monterrey es tierra de cabras; pero ¡lo que ha hecho Monterrey con sus cabritos en sangre! Tan aficionados son mis paisanos que les atribuyen el viajar siempre con una ración de chivo tostado, seco y pulverizado, que llaman "la vitamina *Ch*", así como les atribuyen tantos otros cuentos, parangón de las anécdotas escocesas y de las historias judías, que ellos mismos inventan y se encargan de propagar, por lo mismo que tienen confianza en sí propios, no les duelen prendas, poseen el sentido del humorismo y, en fin, entienden con razón que tales burlas son el mejor reclamo de sus negocios.

No olvidaré, junto a las clásicas agujas, el cabrito y los tamales norteños que disfruté hace años a la mesa de la familia Sáenz.

2. Para cangrejos, Acapulco, ya que no poseemos las costas chilenas del Pacífico. Para pollos —tradición que data desde los románticos tiempos de las otras guerras civiles y de los "jotos" cocineros—, los pollos de Valentina, en Guadalajara. Ténganse en cuenta la choca de Veracruz, y el pescado de Lucía, en Pátzcuaro. En el Hotel Balneario de Tecolutla, allá cuando Chauvin (no sé ahora), la buena cocina francesa, y ¡qué angulas!

Gutiérrez Zamora, ya que andamos por aquellos rumbos, ofrece el deleite de su vainilla: y haced que el amigo Collado os cuente las mil y una vicisitudes de este cultivo, las bregas humanas para el apoderamiento de las cosechas, los peligros de la hidratación que, al menor descuido, mancha las plantas de amarillo y les da un repelente sabor de yodo, las raras atenciones a que obliga el trato de la lujosa orquidácea, y que llegan hasta la fecundación artificial, como si se tratara de un producto que ha comenzado a ser ingrato a la naturaleza.

3. Los cangrejos a la mora que la madre de Héctor Pérez Martínez enviaba a éste por avión; los chiles verdes en nogada, salsa blanca y granada roja, colores del pabellón nacional, que alguna vez nos ha ofrecido Celia Chávez, los tamalitos de elote caliente y la sopa de cebolla en la mesa de Carito Amor de Fournier . . .

4. Los chinchulines de Pizza, calle Corrientes (Buenos Aires), que merecían la aprobación de Leopoldo Lugones; la mesa obispal de María Baudrich, que aunque sin moverse de su sillón, desde allí parecía volar sobre la ciudad porteña como en un cuadro de Chagall; el mate, el mate con leche y las tortas fritas para el tiempo de aguas, entre las viejas familias, adictas a las tradiciones argentinas . . .

5. Y un día, el invento del "caviar mexicano" en mi Embajada de Buenos Aires, caviar que tuvo tanto éxito y no era más que un compuesto de frijol negro frito, y el "puré de castaña" hecho de frijol bayo aderezado con vainilla. Así Monselet ofrecía nidos de golondrinas que eran tallarines al puré de alubias enanas . . .

6. Río y su *feijoada*, sus camarones, el aceite "dendé", la mesa de Beatriz Magalhaes de Chacel. Su fruta: el cajú, tan

perfumado que al Presidente Alvear, a quien lo ofrecí durante su destierro, le parecía "fruta de Cotty" y no pudo disfrutarlo por eso. Las ensaladas de Julie que, aunque de origen norteamericano, habían sufrido ya los equívocos dislocamientos del trópico, lo que se notaba también en el carnero a la jalea de menta que solía brindarnos Olivia Jackson...

7. Estos transportes de la cocina de una tierra a otra tienen singular atractivo, digan lo que quieran los clásicos. ¡Cuántas veces disfruté, en París, las conservas de Hediard o los guisos mexicanos de Silvain mucho más que en México...!

Y en Río también, el pescado, en escabeche después de frito, que sabía preparar, a la cubana, el embajador Carbonell, y la cocina rumana de Margarita Barcianu, la inolvidable. O en París, el tamal de cazuela, en casa de Zaldumbide, ministro del Ecuador. O el chupe, el cebiche y el locro que nos daba Rosa Amalia García Calderón.

8. Chile, tierra de los mariscos, entiende también del jugo de carne en vaso (casa Bahía), los alfajores que con tal primor preparaba la abuela de los Elizalde, el servicio de chocolate siempre seguido de un helado, y mil cosas más...

9. ...La condesa de Foussemagne-Reinach, especialista en percances históricos de Maximiliano y Carlota, llevaba con inmensa dignidad su pobreza, y su cuartito con doseles en que lucían sus armas bordadas me hacía pensar —dicho sea sin burla, pues merece mi estimación más sincera— en *La folle de Châillot,* empeñada en convertir en palacio su sótano de París.

Cierta vez, allí en una mesita entre el balcón y la cama, nos ofreció algunas maravillas francesas, cuyo nombre mismo ya han olvidado los profesionales de la cocina. Por cierto que convidó también a algún señor de rancia alcurnia, un viejecito delicado y afeminado que se presentó con puños de encaje.

10. Esos tristísimos pedazos de pan que van quedando olvidados en la mesa... En buen español se llaman "regojos", y las amas dadas a la prestidigitación y a la magia económica suelen convertirlos en picatostes, torrijas, que para eso se hizo la miel.

11. En Cuba, el ajiaco, los refrescos y nieves, de todos

aromas y esencias. Y el libro de Blanche de Baralt, tan avisada y tan fina, buena hada del hogar y deleite en los saraos de gente escogida, suegra del poeta Mariano Brull y abuela de las jitanjáforas.*

12.

¡Castaña asada... !
¡Y el estudiante no sabe nada!

Las castañas llegaban por los meses de invierno, época de exámenes escolares, y se mezclan así con el romántico recuerdo de los días estudiantiles. Las castañas de Madrid me hacen pensar siempre en las angustias de Juan Ramón Jiménez, cuya concentración estudiosa perturbaba una castañera de la esquina con sus pregones constantes, al punto que los amigos pensábamos en pagarle un modesto anuncio luminoso para que dejara de gritar.**

13. ¡La Plaza de Santa Ana, donde la buena cerveza con percebes, la plaza cantada y llorada por nuestro Urbina! Los mariscos españoles, que los italianos llaman "fruta del mar" (como ciertas frituras de harina se llaman entre nosotros "fruta de sartén").

> El erizo —dice Camba— es un extracto de mar, un hálito de borrascas, una esencia de tempestades. Al primero que uno se toma, la boca no se le hace simplemente agua: se le hace agua de mar, con todos los olores y los sabores marinos. Y después de tomarse quince o veinte docenas —porque el tomar este marisco no es tomar ni beber, sino respirar en pleno Océano— la más fina langosta le sabrá a uno a galápago, y las mejores almejas a neumático de automóvil.

Y poco más adelante, esta preciosa página sobre el lingueirón:

> Y en cuanto sale, usted le echa mano, sea para comérselo o bien para volverlo a pescar al día siguiente. Yo llegué a desconcertar de tal modo a un pobre lingueirón, en fuerza de pescarlo durante todo un verano que, cuando subía la marea, el infeliz se creía que yo le había puesto un grano de sal, y cuando yo le ponía un grano de sal, se figuraba que había subido la marea. Perdida la con-

* A. R., "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria, op. cit.*

** A. R., "Juan Ramón y los duendes", en *Simpatías y diferencias*, 2ª ed., México, 1945, p. 49.

fianza en su instinto, aquel desdichado lingueirón se había convertido casi en un ser pensante y no acertaba ni por casualidad.

14. ¿Y la mojama? ¿Se la puede definir mejor que como una "vianda fósil", según lo hemos hecho por ahí? *

15. Contra lo que opina una autoridad (todos somos dados a creer que los buenos o los malos hábitos, según el caso, son condición exclusiva de nuestra tierra), la conocida y celebérrima "sopa al dedo gordo" no es exclusividad de los figones y tascas de España, antes se la sirve por todas partes.

16. Platón y Jenofonte dieron el modelo para los banquetes filosóficos. Ateneo, griego decadente, abandona la tradición, o la enriquece (o la enturbia). Si ayer sólo preocupaban las ideas de los comensales, ahora se describe minuciosamente lo que comían, y aun las escudillas, jarros y accesorios, a lo largo de quince libros. Verdadera enciclopedia de cocina y bodega, sobre aquella venturosa edad, con alusión a los ejércitos femeninos que revoloteaban en torno a los "intelectuales".

17. "Sabe a borrego" es una censura. Por eso, dice Colette, en su tierra nadie come borrego, sino sólo cerdo. ¿A quién se le ocurre censurar un plato diciendo que sabe a cerdo?

18. Ya hemos dicho antes (Descanso XIV) que el usar una sala para toda suerte de platos es vicio de la mala cocina. Francia lo ha sabido desde hace siglos. En el XV, Taillevent, cocinero del rey de Francia, enumera las distintas salsas que se han de servir con las diferentes viandas, venatería, volátiles, pescados diversos, etcétera: *Sauces cameline, jance, eau bénite, saupiquet, mostechan, galantine, à l'alose, à madame, au mont d'ail, au lait, dodine, froide, poitevine, rappée, Robert, rouge, verte* . . . Y todavía cabe añadir otras once, que constan en la obra del polígrafo italiano Platine, *De honesta Voluptate et Valetudine*, traducida al francés a fines del propio siglo XV en que apareció la edición latina: *la percicienne, la poivrade jaune, la sauce muscade, la sauce jaune, la sauce blanche, la sauce à la rose, la sauce aux cerises, la sauce aux cormes, la sauce aux prunes, la sauce au raisin, la sauce aux mûres* . . .

* *Burlas literarias*, Archivo de A. R., México, 1947, p. 43.

No hay, pues, mayor herejía que el jactarse, como el inglés del cuento, de una salsa que pretende arreglarlo todo; ni mayor insolencia que las "salas madres" de los grandes hoteles modernos, que todo lo igualan y neutralizan en un solo sabor gris, si eso es sabor.





IV

VARIA

RESUMEN DE LA LITERATURA MEXICANA

Siglos xvi-xix *

I

Difícilmente podemos hoy representarnos lo que fue el desembocar de la civilización hispánica en el suelo de América. Las novelas científicas sobre la llegada de los marcianos a la Tierra, por ejemplo, pueden darnos una vaga idea de esta verdadera catástrofe, producida por el encuentro y el choque de dos humanidades que se ignoraban completamente entre sí. Aunque no pudo menos de acontecer una mezcla entre los dos modos de vida, y aun tal o cual caso de "transculturación", como dice el antropólogo cubano Fernando Ortiz, o predominancia de algunos rasgos del pueblo conquistado sobre el pueblo conquistador (así en ciertos órdenes artísticos), es innegable que la colonización ibérica traía como programa el deshacer los caracteres autóctonos y sustituirse a ellos poco a poco o violentamente, ya en lo político, en lo moral, en lo filosófico, en lo literario y, desde luego, en lo lingüístico, relegando así el conocimiento de las hablas americanas a una función erudita, a una curiosidad arqueológica, acaso a un servicio auxiliar. Dado el ímpetu de verdadera Cruzada que asumió la colonización del Nuevo Mundo por los pueblos ibéricos, es de primera importancia el recordar que, según las mejores autoridades, la conquista religiosa de México estaba prácticamente consumada hacia los años de 1572. Entretanto, la obra de los misioneros, los colegios de sacerdotes, la imprenta (1536-1539), la Universidad (1553), iban imponiendo la lengua española, con un trasfondo de latín ecle-

* Para este improvisado resumen, destinado a ser leído en París y que considero como un servicio público más que como una obra personal, he aprovechado liberalmente algunos de mis trabajos anteriores, la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña, y el capítulo de José Luis Martínez sobre la moderna literatura mexicana en el volumen *México y la cultura*, 1946.

siástico que acompañaba siempre a los estudios, como para darles categoría superior y referirlos a sus fuentes y a sus paradigmas universales.

El descubrimiento de América produjo en Europa una efervescencia de fantasías utópicas y sueños sobre la República Perfecta (Montaigne, Campanella, Tomás Moro, Bacon, etcétera), pero produjo también un efecto en los escritos históricos y en las crónicas; los cuales, ante la imagen de culturas y pueblos exóticos, desbordaron el cuadro clásico del género, heredado de los modelos grecolatinos, y se inclinaron a la etnografía, a la pintura de nuevos usos y costumbres. Hubo, en las corrientes históricas, casos de viajeros que referían sus jornadas americanas —Colón, Vespucio, Juan Díaz—; casos de francotiradores o meros aficionados —el Ramusio, el Bembo—; casos de estudiosos o visitantes que se acercaron algo más a las realidades americanas —Fernández de Oviedo, Acosta—; cronistas de Indias oficialmente designados por la Corona para ir dando cuenta y razón respecto a las empresas y progresos de la colonización imperial, como el italiano Pedro Mártir de Anglería, como Herrera; y, por último, clientes o capellanes —Gómara— que rondaban la casa y mesa de los capitanes conquistadores y pagaban su tributo de gratitud cantando las hazañas de su amo, y aun humanistas de alto porte —Solís— que procuraron ajustar los relatos del Nuevo Mundo a una concepción eclesiástico-providencial de la historia.

La lengua hispánica —que irrumpió por los territorios mexicanos a comienzos del siglo XVI, en el habla misma de los conquistadores y en los romances populares que ellos evocaban y recitaban de caballo a caballo— ofrece, desde luego, dos manifestaciones literarias que amanecen tanto como la conquista española: la Crónica y el Teatro Misionario.

Los primeros cronistas a quienes podemos considerar ya vinculados en nuestra literatura son naturalmente los mismos conquistadores, que referían los hechos como testigos presenciales; y el primero de ellos, por de contado, el propio capitán del ejército invasor, Hernán Cortés, quien, en sus *Cartas de relación* dirigidas al emperador de España nos ha dejado un parangón de los *Comentarios de las Galias*, menos pulcro

que el romano, mucho más cargado de sentido popular y sincera emoción, y tan tendencioso como el otro. Cortés se enamoró de su presa desde el primer momento. Creyó poder someterla jugando con las rivalidades entre los diversos reyes y régulos sometidos de mala gana al Imperio Mexicano; y sólo cambió de ánimo y se entregó decididamente a la violencia, como por despecho y desengaño, cuando al llegar a Tenochtitlán comprendió que sus artimañas diplomáticas resultaban ya del todo inútiles ante el tremebundo desperezo del sentimiento nacional entre los aztecas, sentimiento que desbordó con mucho la voluntad apocada o conciliatoria del emperador Moctezuma (especie de rey Latino en esta *Eneida*). De modo que el pueblo azteca emprendió por sí mismo la verdadera lucha contra el conquistador, dejando de lado a Moctezuma y capitaneado por su heredero Cuauhtémoc, como un día el pueblo español combatirá, casi por su cuenta y riesgo, contra la invasión napoleónica, sin hacer caso de su monarca.

Uno de los tenientes de Cortés, Bernal Díaz del Castillo, escribirá sus recuerdos de la conquista *(Historia verdadera)* en ese estilo llano cuya misma falta de atuendo parece prestarle mayores visos de sinceridad y, desde luego, mayor vida y colorido. Díaz del Castillo deja oír la voz y murmuraciones de la soldadesca, y también deja sentir su embeleso ante la Ilión Azteca, que él compara candorosamente con las maravillas de que habla el *Libro de Amadís.* Tanto en Cortés como en Bernal Díaz del Castillo podemos apreciar esa vivacidad que pone olvido a los descuidos de la pluma y que la Estilística ha estudiado y ha justificado en las memorias de Benvenuto Cellini.

Pasaremos por alto a otros soldados de la conquista que también dejaron el relato de sus hazañas, y mencionaremos solamente a los religiosos [y a los mestizos e indígenas] que ahondaron en el estudio etnográfico, en la arqueología, la lengua y la cultura de las poblaciones indígenas: Motolinía, Sahagún, Mendieta, Durán, Torquemada, Muñoz Camargo, el Anónimo del Códice Ramírez. Todos, en mayor o menor grado, han dejado los documentos que nos permiten recons-

truir aquel mundo desaparecido. Descuella, entre todas, la admirable obra de Sahagún.

Pronto la crónica mexicana contará con plumas indígenas: así cierto relato de la conquista preparado por "algunos indios viejos y principales", y aderezado después por los escolares de Tlatelolco bajo la dirección del padre Sahagún; así cierta crónica de un cacique maya que nos da también la imagen de la conquista vista por los ojos de un conquistado; testimonios ambos llenos de emoción y poesía, donde la narración aparece aún sollamada al fuego de las mitologías indígenas. Por último, cuentan entre los cronistas dignos de consulta algunos indios ya latinados: Alvarado Tezozómoc, nieto del emperador Moctezuma, y Alva Ixtlilxóchitl, descendiente de los reyes acolhuas.

Pero hay también un ciclo más polémico que histórico, y lo representa el insigne fray Bartolomé de las Casas, denodado amparador de los indios y delator de los abusos y violencias de la conquista. En torno al inolvidable Obispo de Chiapas bullen todavía sus partidarios y sus impugnadores, y puede decirse que —como sucede con harta frecuencia en nuestro país, donde parece que las cuestiones históricas nunca se liquidan definitivamente en el orden sentimental—, todavía no se apacigua la discusión provocada por la *Historia de las Indias*, la *Apologética historia* y la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

Los misioneros españoles tenían que habárselas con el obstáculo de las lenguas indígenas y con los hábitos de las poblaciones gentiles a quienes debían reducir a la fe católica. Como advirtiesen que entre los indios había ciertas larvas dramáticas, ceremonias y danzas que podían servir de vehículo a pequeñas representaciones de teatro religioso, se dieron a componer y aun a representar muchas veces escenas y pasajes de la Historia Sagrada, que hábilmente mezclaban con los festejos públicos a que eran dados sus catecúmenos, y así iban deslizando entre ellos las doctrinas y las enseñanzas elementales de la Iglesia. Como obra de aficionados y gente de más piedad que imaginación, este Teatro Misionario —que conocemos sólo en despojos y referencias— no podía aspirar a un alto valor literario, y pronto lo dominará el Teatro Criollo, al

desaparecer las urgencias catequísticas del primer instante. Los nombres de estas piezas teatrales son tan dudosos como la posible atribución a autores determinados. Unas piezas se representaron en español, otras en lenguas indígenas. A veces estos autos y representaciones acababan en bautismos en masa de los espectadores indígenas. Los simulacros militares incorporados en estas piezas teatrales —como observa nuestro dramaturgo Usigli— anunciaban una manera de teatro "unanimista", de muchedumbres, que no pudo prosperar por desgracia.

El Teatro Criollo, compuesto en México y ya emancipado de la evangelización aunque no completamente de ciertos propósitos educativos, ora en lengua española o bien en el latín de los seminarios, no puede decirse que haya logrado fundir los dos metales étnicos cuya amalgama se venía elaborando en el seno de la Colonia, ni pudo naturalmente resistir la competencia con el estupendo teatro peninsular, el importado de España, uno de los más vigorosos que se conocen en la historia de las literaturas. El drama se ha conformado ya al molde europeo. Cuenta con autores y actores profesionales, y pronto también con casa propia. En los festejos del Corpus, de San Hipólito, llegada de virreyes y otros fastos notables, el Cabildo de México hacía concursos teatrales y costeaba representaciones. Algunos autores son peninsulares emigrados (Cabrera, Cetina, Cueva, Belmonte Bermúdez). Poco sabemos de sus obras en México. El presbítero Juan Pérez Ramírez, mexicano cabal, es el primer escritor dramático nativo de América cuya personalidad sea ya discernible. Era pulcro versificador, y desmayado dramaturgo *(Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana)*. Fernán González de Eslava, peninsular de origen, recoge ya con cierta viveza algunos rasgos de la vida mexicana en sus dieciséis *Coloquios espirituales y sacramentales*. Con excepción de su *Entremés de dos rufianes* y unos cuantos poemas líricos, su obra profana se ha perdido. Su teatro (tipo anterior a Lope de Vega) supera a su lírica, por la soltura del coloquio versificado y la vena mordaz y humorística. Sus alusiones circunstanciales poseen cierto interés histórico. Anuncia el teatro costumbrista.

En esa primavera colonial que señala el tránsito del siglo

XVI al XVII, no sale muy bien parada la prosa. Francisco Cervantes de Salazar, más grande humanista que escritor, dejó en latín sus *Diálogos* descriptivos de la ciudad de México, sus alrededores y su casa universitaria. Su prosa castellana, educada en la noble escuela de los maestros salmantinos como Pérez de Oliva y en la tradición de Luis Vives, puede apreciarse en su *Crónica de la Nueva España,* donde sigue muy de cerca a Gómara y lo rectifica al gusto de los nuevos señores de la Colonia. Juan Suárez de Peralta, aunque intentó la historia en su *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista,* interesa más como testigo de sucesos contemporáneos. Oscuro Saint-Simon mexicano, conocía el palacio y sus secretos: sin duda vio más de lo que cuenta. En el habla media de la buena sociedad colonial, sin mucho arte pero con naturalidad y candor que conmueven, resucita a nuestros ojos la conjura de don Martín Cortés (el hijo del conquistador, ya embriagado de tempranos anhelos por hacer la independencia de México), el ajusticiamiento de los Ávilas y el episodio de los corsarios ingleses arribados a San Juan de Ulúa. Entre los cronistas, que escribían sin cortapisas y a veces acertaban en la vivacidad de sus descripciones, contrastan el hispano Mendieta, brioso y directo, y el ya novohispano Dávila Padilla, acicalado y "prebarroco" por momentos.

Entre los poetas peninsulares atraídos por la "Atenas del Nuevo Mundo", que ya se la llamaba así a fines del siglo XVI, tenemos que lamentar la total desaparición del teatro de Gutierre de Cetina, el celebérrimo autor del madrigal a los "ojos claros". Nada queda tampoco de su obra lírica escrita en México, y apenas hay un par de alusiones a nuestras cosas en su prosa humanística, *Paradoja en alabanza de los cuernos.* Juan de la Cueva, en sus tercetos, logró, aunque con dureza, cierta fidelidad de buen paisajista; pero lo supera Eugenio de Salazar y Alarcón, que por desgracia abandonó en México su gozosa vena epistolar y se nos volvió aquí muy solemne, como bajo el peso de sus funciones oficiales. Es más profuso que fecundo en su *Epístola* a Herrera, llena de noticias sobre la cultura mexicana. En cambio, alcanza cierta amenidad como paisajista de color local, cuando se emancipa de las convenciones retóricas —aunque su fluidez aprendida en Garcilaso,

se eriza de impronunciables aztequismos—, y sus inventarios vegetales anuncian el nacimiento del género que florecerá en Andrés Bello. Su idilio de Chapultepec —al recuerdo de Flérida, "más que la leche blanca"— ofrece una sinfonía de albores, inesperado preludio a los motivos monocromáticos de Gautier que más tarde inspirarán a los modernistas de nuestros días, Gutiérrez Nájera el mexicano y Rubén Darío el nicaragüense.

Los poetas criollos, criados o nacidos en México, "más abundantes que el estiércol", si hemos de tomar al pie de la letra la cruda salida satírica de Eslava, se reclutaban entre las clases acomodadas, encaminadas a ganar grados eclesiásticos, y hacían alardes de virtuosismo intrascendente: niños declamadores, versificadores de sociedad: Corvera, el padre Pedro de Hortigosa, el sonetista Palomino (en Guadalajara), el ágil Pedro de Trejo, que ensayó mil novedades técnicas y tanto jugó con las palabras que fue condenado a no escribir más versos (!). Primeros vagidos de la poesía religiosa: Córdova y Bocanegra, y el llamado "Anónimo de los Salmos", que anuncia con rara antelación a los llamados "poetas salmistas" de nuestro siglo XIX.

Sobresale, entre esa muchedumbre indecisa, Francisco de Terrazas, poeta petrarquizante y humanista, latino, toscano y castellano, amatorio y monótono, discípulo de Camoens y de Herrera, blando y aun elegante sonetista, algo fatigoso en los tercetos eróticos y desganado en su incompleto poema sobre el *Nuevo Mundo y su conquista.* Su idilio entre el rey de Campeche y la princesa de Tabasco es un cuadro de amores indios que tiene antecedentes en la *Araucana* de Ercilla y cuya descendencia ha de buscarse en Chateaubriand y en el *Tabaré* del moderno uruguayo Zorrilla de San Martín.

El ciclo cortesiano, iniciado con decoro por Terrazas, va desmayando en Arrázola, en Saavedra Guzmán *(El peregrino indiano)*, en Villagrá *(Historia de la Nueva México)*, salvo los involuntarios aciertos de expresión que más se deben a la época del gran apogeo lingüístico castellano que no a cualidades poéticas personales.

Las historias y epopeyas de la conquista, en tanto, escondían una finalidad práctica, que era el cobrar servicios, de

que se burlará el satírico español Oquendo —aventurero en varios pueblos de América—, a propósito de sus mentidas hazañas en un pueblo de Tucumán.

El manchego Bernardo de Balbuena, obispo en las Antillas, está incorporado al parnaso mexicano y es figura sobresaliente en la poesía hispana de aquella época. Dedicará totalmente a México su poema *Grandeza mexicana,* primer grande obra de nuestra lírica; y volverá a recordar a México en sus obras posteriores, *El siglo de oro en las selvas de Erífile,* novela pastoral en metro, y *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles,* epopeya artística. Está orgulloso de sus dos patrias, es ya un poeta superior, y en él apreciamos un monumento de ese alejandrinismo moderno que ya todos llaman barroco. Sus notas de mayor facilidad se dan en la *Grandeza;* las de estilo más ajustado, en la novela pastoril; las más ricas y robustas, en el poema épico. Dejando de lado sus obras secundarias en prosa o verso, la poesía de tema mexicano es, en Balbuena, no una poesía tropical y fogosa como alguna vez se ha dicho, sino urbana, acicalada y hasta geométrica. Se adelanta al churrigueresco, y anuncia las revoluciones poéticas del Siglo de Oro por caminos independientes. Su *Grandeza,* poema en airosos tercetos, es un ostentoso mural sobre la ciudad de México, sus caballos, sus monumentos, teatro, letras, elegancias, oficios, etcétera, cuidadosamente dibujado e iluminado con alegre paleta.

Primer voz universal brotada de México es la del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, cuya obra se desarrolló en Madrid y que queda vinculado a la historia de la Comedia Española al lado de Tirso de Molina y Lope de Vega. Prescindiendo de sus poesías de ocasión, su teatro —en lo que tiene de más característico— da una nota de mesura y de perfección formal, en medio de aquel bullicioso mundo de brillantes improvisadores, donde todos pecaban por superabundantes y componían comedias por cientos, él escribió sólo unas dos docenas de piezas dramáticas y, en cuanto obtuvo un cargo del Consejo de Indias, dejó la literatura. Posee esa virtud terenciana en que la belleza y la bondad se confunden: es poeta de la cortesía, de la urbanidad. Anuncia con un siglo de antelación —pues no tuvo en España sucesión inmediata—

el teatro dieciochesco de los reformadores del gusto. Con su comedia más celebrada, *La verdad sospechosa,* influyó en Corneille *(Le Menteur),* y a través de éste en Molière; de suerte que cuenta entre los orígenes del teatro costumbrista de Francia. Su diálogo es impecable y sencillo, salvo algunos inevitables artificios propios de su época. Es temperamento de moralista nato. Su figura contrahecha y sus humos de señor indiano le atrajeron amargas burlas. Aparte de su don creador, irreducible a consideraciones ajenas al genio individual, influyen en su obra su condición de corcovado y aun su carácter de mexicano, que ya comenzaba a diferenciarse un poco del hispano peninsular. Embellece su obra cierta heroica confianza en la razón y en la cordura, que lo redimieron del pesimismo y la amargura en que su desgracia física pudo haberlo hundido.

La literatura hispánica de los dos grandes siglos irrumpe triunfalmente en el "virreinato de filigrana" —como alguna vez lo he llamado—, y los mismos grandes nombres que dominan en la península dominan también en México, con retraso a lo sumo de una generación, desde Boscán y Garcilaso hasta Gracián, último codificador poético anterior al "buen gusto" del siglo XVIII, y con singular predominancia de Góngora y las modas de la poesía "culta" o "culterana".

Entre la abundantísima oratoria sagrada y las hortaciones religiosas, el latín, el estudio de las lenguas indígenas (aun se intenta traducir a ellas a Lope, a Calderón, a Kempis), y la crónica laica y eclesiástica, la poesía viene a ser el nervio de la literatura mexicana en el siglo XVII. La novela es vacilante y tímida: Bramón, *Los sirgueros de la Virgen;* Palafox y Mendoza, *El pastor de Nochebuena.* Del obispo Palafox es también un breve tratado *De la naturaleza del indio,* precioso antecedente de los ensayos sociológicos. Pero quien representa o resume toda la cultura de la Nueva España en sus días es el polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, cuya fama se asegura que llegó al Extremo Oriente y a quien, según se dice, el Rey Sol convidó a su corte. Es un escritor representativo, pero no un gran escritor, y ni siquiera hombre de muy buen gusto. La ciencia y la literatura se mezclan en su obra. Se esfuerza ya por definir el sentido de lo mexicano. Es poe-

ta, matemático, astrónomo, cronista, biógrafo, antropólogo, técnico de fortificaciones y artillería, hombre de museo y biblioteca. En su *Paraíso occidental,* clama contra la bebida del pulque; en su *Triunfo parténico,* muestra poética de su tiempo (para bien y para mal, pues no es un verdadero poeta), resume la pintura virreinal del siglo XVI. Su *Mercurio Volante* —sucesos de la reconquista de Nuevo México—, es anticipo del periodismo. Su obra *Infortunios de Alonso Ramírez* es una biografía algo novelada de este viajero que parece personaje de novela bizantina. Se ha perdido lo más importante de su producción, y casi sólo se conservan sus obras de encargo.

La escena del Seiscientos ofrece todavía algunas prolongaciones del teatro misionario: *Auto del triunfo de la Virgen,* que Bramón inserta en sus *Sirgueros;* el coloquio anónimo, algo más ambicioso, de *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala.* El tránsito al nuevo espíritu puede apreciarse en Arias de Villalobos y en ciertas loas sacramentales o independientes (Becerra, Marmolejo). Pero, en general, el teatro del siglo XVII, sin exceptuar a Sor Juana, de quien adelante hablaremos, es teatro de poetas en la escena, teatro lírico y de recitación, en que sobresalen, por su mayor relieve, Salazar y Torres y, además, Matías de Bocanegra, calderonianos ambos. El primero, autor de *El encanto es la hermosura* que pudo atribuirse a Tirso, nos deja otras obras de cierta dignidad; y, como un nuevo y más humilde Ruiz de Alarcón, fue a hombrearse con los dramaturgos de España. Dominan en este teatro, sucesivamente, las influencias de Calderón, Moreto, y, en menor grado, Rojas Zorrilla, Lope, Tirso, Alarcón.

La literatura colonial era fruto de una sociedad culta, apretada en torno a los colegios y a las iglesias, dada a certámenes y justas y sumamente activa en sus gustos. Se aprecia en este mundo un tono general de humanismo y erudición, algo solemne, algo rebuscado, cuya calidad media no es desdeñable, dada la superabundancia de sus manifestaciones. El grupo cerrado y selecto era público de sí mismo. La aristocracia consideraba como su diversión favorita los juegos del espíritu. Llega el eco de las grandes revoluciones estéticas que, por entonces, sacuden a España y al resto de Europa. El gon-

gorismo y el conceptismo se acompañan con viciosa proliferación de acertijos, acrósticos, centones, anagramas, ruedas, laberintos, palíndromos, pangramatones, metronteleones y otras ingeniosidades que las letras padecen de cuando en cuando. La poesía cívica y social, entre torneos, florilegios, procesiones y arcos de triunfo, mezcla de suntuosidad y prosaísmo, hace derroche de hipérboles mitológicas y adulaciones cortesanas, en que sólo descuellan con relativo encanto Salazar y Torres, Miguel de Castilla, Ramírez de Vargas, y, más por la seriedad y aplicación que por la calidad poética, Sigüenza y Góngora con su *Primavera indiana,* su *Oriental planeta,* sus *Glorias de Querétaro* y su *Triunfo Parténico.* La poesía religiosa, más afinada, asciende desde el tono popular hasta el retorcido churrigueresco. Sus primeras manifestaciones están pidiendo la tonada: el "tocotín" de Bramón y ciertas miniaturas anónimas, ora romances o redondillas, chanzonetas o "nocturnos", que a veces recogen ya el folklore truculento de muertes y calaveras de alfeñique, famoso siglos después en la estampería de Posada, nuestro Bosco de la media calle. El villancico se ensancha, desde los motivos de Navidad, a una serie de temas más complicados y de juegos lingüísticos en que giran y se mezclan los latinismos, vizcainismos lusismos, aztequismos, habla afroespañola, alardes de esdrújulos, "vayas" y vejámenes, etcétera. Ramírez de Varga, Montoya y Cárdenas, Soto Espinosa, Gabriel de Santillana, Azevedo, Santoyo y García, González de Contreras, Rodríguez de Abril, la misma Sor Juana. La poesía hagiográfica es devota y grave en Arrieta, Solís Aguirre y Marcos Chacón, si todavía pedantesca a veces, como en las *Soledades* de Almazán para loar a María Magdalena. Fray Miguel de Guevara incluye en su *Arte doctrinal* cuatro sonetos célebres, en que sobresale la nota, mística y pura, del que comienza: "No me mueve, mi Dios, para quererte", cuya autoría se ha atribuido ya al propio Guevara, ya a San Francisco Javier, a Santa Teresa, a San Ignacio o a fray Pedro de los Reyes, y que, parafraseado, imitado y traducido a varias lenguas y metros, seguirá resonando, anónimo, como una condensación del espíritu religioso de la época misma, al punto que el autorizado Marcel Bataillon, del Collège de France, acaba por

felicitarse de que no se identifique al autor. En Palafox y Mendoza, el obispo, el gobernante, el prosista, empañan un poco al poeta religioso, que apenas empieza a difundirse con sus *Cánticos, Poesías espirituales, Grados del Amor Divino,* y cuyo aroma castizo ha entusiasmado a los eruditos de nuestros días.

La vida de la Colonia, con sus mil incidentes diarios, se ha abierto paso en la poesía: autos de fe, lutos, asesinatos, justicias, toros, caballos, inundaciones, sequías, rasgos variados del folklore, costumbres y supersticiones del indio, todo desemboca en las letras. Alva Ixtlilxóchitl intenta incorporar los ecos indecisos de las poesías atribuidas a Netzahualcóyotl, el remoto monarca, en la eterna meditación sobre la fugacidad de los bienes terrenos. Y al fin Matías de Bocanegra *(Canción a la vista de un desengaño)* se alza a la poesía subjetiva, sin lugar ni tiempo determinados, aunque en tono algo fatigoso y diluido. El tema, entre ascético y lamentoso, aparece igualmente en Sariñana *(Al desengaño de la vida)*, en Guadalajara *(Contra los sentidos)*. Sobresalen en este conjunto, por su versatilidad y timbre propio, Ramírez de Vargas, y acaso el mejor dotado Sandoval y Zapata *(Panegírico a la paciencia)*, desengañado también, pero, además, vivo colorista, crítico, filosófico a ratos, capaz asimismo de dar un toque trágico al narrar el ajusticiamiento de los Ávilas, o de lamentar con elegancia la muerte de una comedianta, recordando algún soneto de "Tomé de Burguillos" (Lope).

La epopeya de alto porte tiene tres manifestaciones, una heroica y dos religiosas, aquélla vuelta de cara al siglo XVI; éstas, más bien anuncios ya del XVIII: Arias de Villalobos, acaso uno de los importadores del gongorismo, nos da en su *Mercurio,* entre revolturas de aztequismo y cultismo, un cuadro histórico y descriptivo del virreinato que supera a Cueva y a Salazar y Alarcón, aunque no se mide con Balbuena. Los otros dos poemas ambiciosos son *El Poema de la Pasión,* anónimo —algo como nuestra *Cristiada*—, que luce algunos destellos felices; y *La Octava Maravilla* de Francisco de Castro, inspirada en la aparición de la Virgen de Guadalupe: raro y noble esfuerzo, aunque no muy afortunado, que repre-

senta la extrema avanzada gongorina, camino en que no se pudo ya ir más lejos.

En Sor Juana Inés de la Cruz —eminente figura que se levanta muy por encima de todas las hasta aquí mencionadas, si se exceptúan las de Balbuena y Ruiz de Alarcón— no falta uno solo de los rasgos anteriormente descritos, pero acrisolados todos al fuego de un genio superior y de una mentalidad extraordinaria. Toda la Nueva España se evoca en la que fue llamada nuestra Décima Musa. Pero aquel lirismo arrebatado y dionisíaco a lo divino; el borbollón de lágrimas que fluye en sus versos de amor; el vértigo de la poesía pánica a que llegó un instante —ese ascender angustioso hasta los límites de las posibilidades humanas, aunque sea para derrumbarse y postrarse ante las posibilidades angélicas, en su poema del *Primero sueño,* parangón mexicano de las *Soledades* de Góngora, por cierto con intenciones más hondas— todo esto ni tiene nombre, ni época, ni lugar y le pertenece solamente a ella. Su prosa, como en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,* es la mejor prosa que poseemos anterior al siglo XVIII, y una imagen, refractada en el tiempo y en la distancia, de las páginas autobiográficas de Santa Teresa. Su teatro es ameno, y pertenece al ciclo calderoniano. Tuvo que componer, a petición de los virreyes, de la Iglesia y de la sociedad de su tiempo, numerosas obras de ocasión: ninguna es del todo indiferente, y todas se salvan por algún inesperado gesto de ingenio y de gracia.

Juana se nos presenta todavía como una persona viva e inquietante. Se escudriña su existencia, se depuran sus textos, se registra su iconografía, se levanta el inventario de su biblioteca; se discute, entre propios y extraños —en México, en los Estados Unidos, en Alemania— el tanto de su religiosidad, no faltando quien, en su entusiasmo, quiera canonizarla. Por ella se rompen lanzas todavía. Es popular y actual. Hasta el cine ha ido en su busca. Y, como se ha dicho sutilmente, no es fácil estudiarla sin enamorarse de ella.

Hay en este "camino de perfección", cuatro "moradas" o etapas bien notorias. Primera, la infancia en el pueblecito natal: precocidad inaudita, desordenado afán de saber, rebeldía de autodidacta. Segunda, la corte virreinal: apogeo de

encanto femenino y sabiduría, cerco amoroso —y decepción acaso—, único tributo que aquella sociedad, no madura para darle el gobierno de una tertulia literaria al modo francés, sabía rendir a sus talentos. Tercera, refugio en el claustro: aunque el convento de las Jerónimas era una pequeña academia, le proporciona algo de soledad, y también el indispensable respeto para una doncella negada al matrimonio y negada a ser "pared blanca donde todos quieren echar borrón". Cuarta y última, "la puerta estrecha": —celada de cerca por su férreo director espiritual, el padre Núñez, esta musa de la biblioteca convierte en limosnas sus cuatro millares de volúmenes, sus instrumentos músicos y matemáticos, sus joyas y pertenencias, vive aún dos años de mortificación y ascetismo y, a la cabecera de sus hermanas enfermas, se deja contaminar por la peste. Es la ruta, casi, de una María Egipciaca sin pecado. Murió a los cuarenta y cuatro, en una de las épocas más lúgubres de la Colonia. Entre heladas, tormentas, inundaciones, hambres, epidemias y sublevaciones, cielo y tierra parecían conjurados para hacer deseable la muerte. La rodeó el aplauso, pero también la hostilidad; pues, de uno u otro modo, todos querían reducirla a su tamaño.

No tiene menor hondura el examen de su vocación. Oyendo estudiar a su hermana, aprende a leer sola a los tres años. Escribe a los cinco. Antes de los seis, evitaba el queso, porque oyó decir que "hacía rudos". A los ocho es poetisa. Quiere ingresar a la Universidad de México, aunque sea vestida de hombre, puesto que no se admitían mujeres. En México, aprende gramática y latín en veinte lecciones. Sus "cuatro bechillerías" le bastan para confundir a los doctores que la someten a prueba. Nueva Catalina de Alejandría, se desembaraza de los argumentos y réplicas, según el virrey, "a la manera que un galeón real es defendería de pocas chalupas". Donosa respuesta a Schopenhauer, cuanto a los cabellos largos e ideas cortas de las mujeres, cuando algún estudio se le resistía, se castigaba cortándose cuatro o seis dedos del pelo, siendo así que es "tan apreciable adorno" y mucho más "en tan florida juventud", y se encerraba a solas hasta no vencer a su Quimera.

Verdadera contribución al esclarecimiento de la experien-

cia intelectual, Juana no solamente descubre que la alternancia de disciplinas es un reposo, que "mientras se mueve la pluma, descansa el compás, y mientras se toca el arpa, sosiega el órgano", sino descubre, además, que hay una manera de concatenación entre las agencias mentales y que éstas entre sí se auxilian por una suerte de metáfora interna. "Y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia, a que no sólo no se estorban, pero se ayudan, dando luz y abriendo camino las unas para las otras . . . Es la cadena que fingieron los antiguos, que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras."

Las características de Sor Juana en la poesía lírica son la abundancia y la variedad, no menos que el cabal dominio técnico en todas las formas y los géneros. El oficio nunca deja nada que desear. Silvas, liras, sonetos, romances, redondillas, villancicos, loas y tonadas son de una factura que acusa, por una parte, el enriquecimiento acumulado durante siglos por la poesía española, y por otra, el don de Sor Juana, don que es también imperiosa necesidad de versificar, según ella lo ha confesado. Juana representa el fin de una época poética. Hasta ella llegan todas las apariencias asumidas después del Renacimiento por la lírica del Siglo de Oro, y acaso en ella pueden apreciarse por última vez, como en una galería de valor.

Sor Juana escucha las voces de todos los puntos del horizonte, y no pasa de grosero error y figurársela como estrictamente sujeta al gongorismo, o como necesariamente difícil cuando ella no se lo propuso. Su poesía religiosa sigue el curso diáfano de fray Luis o de San Juan de la Cruz.

A poco, se remonta a las reflexiones morales, en aquellos sonetos de equilibrado conceptismo que tienen un vaivén pendular, y parece que pintan exactamente lo que borran, propia imagen de la perplejidad, para rematar en algo como un fallo inapelable sobre la disyuntiva o encrucijada que es toda meditación de la conducta. Y otras veces se va trotando en esos romances medio conversados y medio cantados —privilegio de esta españolísima forma—, que pueden compararse con los mejores de la época.

Sorprende encontrar en esta mujer una originalidad que

trasciende más allá de las modas con que se ha vestido. Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimientos, de coquetería femenina y solicitud maternal, de arrestos y ternuras, de cortesanía y popularismo, de retozo y de gravedad, y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación.

Se aproxima la crisis que da su fisonomía al siglo XVIII, pero el pasado todavía se defiende en Isla y su *Romance mudo,* en los jeroglifos y juegos y alardes métricos de Mendieta Revollo, Apello Corbulacho, Velasco Avellano, Gama, Orcolaga, Fernández del Rincón, Reyna Zeballos, Alejo Cossío, etcétera, contra los cuales, por reacción, empiezan a caer en el tono prosaico Muñoz de Castro, Gutiérrez Godínez, Gil Ramírez, donde por lo menos hay humorismo y cierta audacia en la *Pirámide gastronómica,* suerte de bodegón mexicano.

El "resquemor criollo" contra el "gachupín" o español peninsular recién desembarcado, que acapara cargos y privilegios (lejano origen del ánimo de independencia que viene latiendo desde el siglo XVI, a la primera generación de coloniales) se han agriado en términos de provocar incidentes personales. El presbítero Avendaño, "vengador de la nación criolla", se lanza contra un doctor Coscojales, deudo de la virreina; el quevedesco Villa y Sánchez da una nota ya nacional en su sátira *El muerde-quedito.* Patricio Antonio López, cacique zapoteca, primer poeta indio en español después de Alva Ixtlilxóchitl, en su *Breve, claro, llano, simple, narrativo y verdadero romance,* nos da un eco de las "tragedias" de España —sucesos truculentos— y un anuncio de los "corridos" mexicanos: crónica roja que también es síntoma del tiempo y expresión de los descontentos sociales.

Último fruto del Siglo de Oro novohispano, fray Juan de la Anunciación nos aparece como verdadera sorpresa. Se lo tomaría por predecesor del Modernismo y del primer Rubén Darío; es virtuoso, ágil, tierno, florido y musical. Los oríge-

nes de este poeta, ha poco tiempo descubierto, están aún por averiguar: acaso procede de la música y los cantables.

La epopeya de la conquista, siempre desdichada, hace aún esfuerzos con Ruiz de León y su *Hernandía* —casi una versificación de la *Conquista* de Solís—, quien luego va a publicar en Bogotá su poema más apreciado: *Mirra dulce*, obra gongorino-religiosa. Se ha perdido la *Cortesíada* de Castro.

Pronto se deja sentir en la Nueva España la tijera de los peninsulares "reformadores del gusto", Luzanes y Moratines. Pero aún se sienten las últimas palpitaciones del barroquismo lírico, así como aún quedarán en el púlpito algunos ecos de la oratoria "gerundiana". Piénsese que, todavía en el siglo XIX, el gongorismo virreinal se despide en el soneto de Uribe a una fuente "muy rica de jaspes, pero sin agua".

El siglo XVIII, siguiendo la evolución acontecida en España, trae como novedades características las preocupaciones humanitarias, sociales, políticas, educativas, científicas, un reposo de reflexión crítica que sucede a la profusa creación de los dos siglos anteriores, un notable desarrollo de las humanidades latinas y una prosa más bien lastrada. Sus escritores representativos son todos un tanto enciclopédicos, ora acepten o rebatan la postura de la Enciclopedia francesa. Se presta atención singular a las culturas y a las lenguas indígenas (Clavigero, Aldama). Se abre paso poco a poco el sentido de lo mexicano. Los latinistas son mexacinistas decididos. El latín se vuelve un instrumento verdadero de los estudios y de la poesía (Abad, Alegre, Landívar), y no es ya un mero ejercicio escolar. Así acontece entre los jesuitas de México, que pronto serán expulsados por la Corona española, y que están ya incubando de algún modo, siquiera sea en lo espiritual, ciertos ánimos de independencia. A ello se suman las novedades del pensamiento europeo y la teoría política francesa. Si los dos siglos anteriores parecen hacer eco a la música de la metrópoli española, si en el siglo XIX la reorganización de la cosa pública absorbe las mejores energías del país, el siglo XVIII da una nota de autenticidad, aunque no descuelle como siglo de grandes poetas, lo que también sucedió en España.

Abad traduce a Virgilio y escribe versos latinos en que resume la economía del cristianismo, esmaltándolos con alusio-

nes a temas y visiones de México. Alegre, amén de sus nobles ejercicios como el poema *Alexandriados* o sus imitaciones de Virgilio *(Nysus)*, pone a Homero en latín, con sabor —cierto— más que homérico, virgiliano; traduce a Horacio de modo mediocre, y a Boileau con mayor fortuna.

Landívar es el Virgilio mexicano, o mexicano-guatemalteco, que entonces era la misma cosa. Gran poeta en latín, su *Rusticatio Mexicana*, varias veces traducida al castellano en verso y en prosa, se sitúa en la línea descriptiva de las imágenes americanas, el campo, la naturaleza, las costumbres, los trabajos y los días como dijera Hesíodo, línea que va desde Balbuena y su *Grandeza mexicana* hasta el venezolano Andrés Bello y su *Agricultura en la Zona Tórrida*.

Otros poetas humanistas de segundo orden completan el ciclo. Entre ellos se destaca el jesuita Agustín Castro, cuyas obras están pidiendo un investigador que las recoja manuscritas entre los archivos de su destierro. Intentó reducir la antigua métrica cuantitativa a la moderna métrica silábica, a estilo de lo que hará Garducci. Gutiérrez Dávila parafrasea e imita a Ovidio y deja algunos atisbos sobre las semiconsonantes, teoría que ha seguido investigándose por distintos caminos hasta nuestros días, lo mismo en Francia que en México. Cabrera y Quintero, nuestro primer traductor de Horacio, también tocado de gongorismo como el anterior, fue poeta pulcro, si de escaso aliento, y prosista aburridísimo en su *Escudo de Armas*. Apenas hay que mencionar en el montón a los hermanos José Mariano y Bruno José Larrañaga, quienes pueden situarse entre los precursores de Navarrete.

Estos humanistas eran también estudiosos de antigüedades y se desvelaban por establecer biografías y bibliografías: eran museógrafos y bibliotecarios. Eguiara y Eguren deja una muy estimable obra documental de este orden, en su *Bibliotheca Mexicana*, que anuncia ya a los muchos eruditos e historiadores de la cultura en la Nueva España durante el siglo siguiente. El sabio y políglota Clavigero es un historiador y etnógrafo consumado, y completan el cuadro en este orden Echeverría y Veytia, Boturini, Cavo. En Veytia se nota el propósito de contemplar la historia indígena a través de un prisma versallesco y europeo; Boturini tiene algo de precur-

sor del "Baedeker" y quiere aplicar a México el esquema de Vico: dioses, héroes y hombres. Veytia y Boturini son barrocos; Clavigero y Cavo, neoclásicos. Perdónennos Marcos del Rincón, Fabre y Maneiro que nos limitemos a nombrarlos.

El pensamiento del siglo puede dividirse en dos etapas, de sesenta y de cuarenta años, respectivamente. El tránsito se aprecia por una mayor celeridad y absorción de nuevas filosofías eclécticas (Díaz de Gamarra, Clavigero, Guevara y Basoazábal, Campoy, Márquez, Castro, los Iturriaga, Maneiro a cuyas campañas de renovación teológica y escolástica se unirá el bachiller Miguel Hidalgo, futuro iniciador de la independencia mexicana). Hay un notable desarrollo de las ciencias físicas y matemáticas. (Alzate, Gamboa, Velázquez de León, Gama, Bartolache, Mociño, etcétera.) Las restricciones de la Inquisición, vivas en el precepto, van amenguándose en la práctica, salvo el excesivo celo de converso del virrey Branciforte, explicables contradicciones de toda crisis. En la primera etapa la censura se aplica a temas eclesiásticos y religiosos; en la segunda, a temas filosóficos, políticos, científicos, lo que delata su mayor difusión. Se produce una invasión de ideas filosóficas llegadas desde Europa.

Entre el gabinete del pensador y la opinión pública se ha creado un nuevo enlace, el periodismo, que venía creciendo desde fines del siglo XVII, cuando aparecían papeles volantes a la llegada de la flota de Veracruz que venía de España o de la Nao de China en Acapulco: gacetas de Castorena y Ursúa y Juan Francisco Sahagún; más tarde y con mayor regularidad, Arévalo, Bartolache y su *Mercurio Volante*, Valdés y Alzate, hasta el momento en que Villaurrutia y Bustamante, en 1805, fundan el *Diario de México* y luego, en 1812, cuando las Cortes de Cádiz declaran la libertad de imprenta, Fernández de Lizardi funda el *Pensador Mexicano*. Naturalmente el periodismo servirá de vehículo a la naciente lucha política por la independencia.

Mientras los humanistas, aunque escribían en una lengua dormida, mostraron la inteligencia alerta y fertilizada al contacto de las nuevas tendencias sociales, todavía quedaban algunos ociosos entregados a solitarios devaneos: Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, satírico y costumbrista que fra-

casa entre sus pujos de sermoneador, aunque de cierto modo anuncia ya a Lizardi; Acosta Henríquez, el *Sueño de sueños*, mal hilvanado discurso al modo quevedesco donde las descripciones alternan con intentos de ciencia algo trasnochada. La oratoria sagrada asume cierta dignidad con López Portillo y Galindo, Vélez Ulíbarri y Rivera Guzmán. En el teatro dominan irremediablemente las obras extranjeras, sobre todo de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, aunque no escasean pequeños actos y escenas mexicanas. En los temas nacionales singularmente, se destaca Eusebio Vela; José Agustín de Castro presenta sainetes costumbristas. Rodríguez de Ledesma Soria, acaso Arreola, imitan a Calderón y a Moreto. El presbítero Manuel Sumaya inaugura la Ópera *(Parténope*, el drama de *El Rodrigo)*. Pero pronto acontece la invasión de la ópera italiana, desde los primeros años del siglo XIX. Siguen a Sumaya Manuel Corral *(La madre y la hija, Los dos gemelos*, letra de Roca), y las operetas de Fernández Villa, como *La noche más venturosa*. La zarzuela se había popularizado. La tonadilla escénica competía con el teatro. Los sainetes de don Ramón de la Cruz llegan de España. Parece que en las últimas décadas del siglo XVIII, el teatro se escribía más que se representaba, pues la censura había comenzado a cernir muy fino.

Otros apremios, que no las letras, agitaban ya los espíritus. Los neoclásicos intentaban restaurar el gusto; las últimas elegancias gongorinas ponen vetas de color en el monótono fondo del gris académico. Pero el caudal de ciencia es superior a la inspiración poética y, sobre todo, sonaban ya los clarines de la independencia.

Los sacudimientos políticos perturban necesariamente la marcha de la literatura. Entre las dos etapas, crepúsculo de la era colonial y aurora de la independencia, debe situarse la obra abundantísima del periodista, polemista, costumbrista y novelista José Joaquín Fernández de Lizardi, "El Pensador Mexicano", autor de *El Periquillo sarniento*, *La Quijotita y su prima* y *Don Catrín de la Fachenda*. Su novelística deriva de la picaresca española y representa, como se ha dicho, al retratar el ambiente decadente y corrompido de la Colonia, el mejor alegato en favor de la independencia. Lizardi se ins-

piró especialmente en el *Gil Blas* de Lesage, y recibió también muchas influencias de Feijoo. Aunque no sea un escritor de forma excelsa, es una insigne expresión del alma de su pueblo y de los anhelos que entonces la embargaban. Ocupa un alto sitio en la gratitud de los mexicanos. Poseía humorismo, socarronería de mestizo, una picardía maliciosa que resultó la mejor espada. No sólo dejó la primer novela hispanoamericana de verdadera robustez, sino que traza un retrato característico de nuestro país. Peleó con la pluma incansablemente en favor de las buenas causas.

La poesía que todavía podemos llamar barroca y colonialista tuvo una última manifestación colectiva, sin duda impulsada oficialmente, con motivo de la inauguración de la estatua ecuestre de Carlos IV, obra de Tolsá, el 9 de diciembre de 1803, es decir, en vísperas de que estallaran ya los movimientos de independencia. Concurrieron al certamen 200 poetas. Ninguna nota de valor. Pero, en 1805, como se ha dicho, Bustamante y Villaurrutia habían fundado el *Diario de México,* donde irrumpe una pléyade de literatos neoclasicistas, costumbristas, todos de tono menor aunque supieron mantener vivo el interés por las letras, al punto que el *Diario de México,* desaparecido en 1817, es un reflejo exacto de la vida literaria de entonces. Juntó unos ciento veinte poetas y otros tantos prosistas. Entre la mediocridad de satíricos, y poetas descoloridos como Sartorio, José Agustín de Castro, el más pulcro y aseado Anastasio de Ochoa, etcétera, adelanta fray Manuel de Navarrete con un acento más personal, ciertamente que derivado del español Meléndez Valdés y tocado un poco por la fúnebre sensibilidad del poeta Young. Hay una irrupción de zagales y zagalas, una fingida Arcadia llena de Damones, Batilos, Anfrisos, Dametas, Mirtilos, Filenos y Clorilas. Navarrete impera cuatro años sobre aquel modesto Olimpo, por la graciosa facilidad de sus versos.

II

Consagramos la conferencia anterior a la literatura mexicana, desde sus orígenes en el siglo XVI y a través de sus diversas

manifestaciones durante la era del virreinato de la Nueva España —en que se destacan de modo eminente los dos Juanes de México, o sea el comediógrafo don Juan Ruiz de Alarcón y la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, que la admiración de sus contemporáneos apellidó "la Décima Musa Mexicana"— hasta los albores de nuestra independencia, a comienzos de la pasada centuria. Nos detuvimos en la figura del amable poeta fray Manuel de Navarrete y en la pléyade de escritores del *Diario de México* (1805-1817), y dijimos que los sacudimientos políticos perturban necesariamente la marcha de la literatura, aunque esta vez, por suerte, no lograron interrumpirla.

La lucha política (1810-1821) desencadenó un turbión de hojas volantes, proclamas, periódicos de efímera vida. Unos señalaban los peligros de la aventura, otros predicaban la necesidad de lanzarse al combate, a pesar de todos los riesgos. Los periodistas que defendían la independencia se relevaban unos a otros, mudaban el nombre de su publicación y sufrían toda suerte de vejaciones. Entretanto, los diputados mexicanos a las Cortes de Cádiz hacían gala de su oratoria política: Guridi y Alcocer, Ramos Arizpe, al lado de la revolución; el obispo Pérez Martínez al lado de la restauración. Los poetas pronto abandonaron los deleites de su fingida Arcadia. Boileau, La Fontaine, Molière, Voltaire, Diderot y Rousseau, por una parte, proveían nuevas inspiraciones y doctrinas; por otra, se olvidaban los apacibles modelos hispánicos de Arriaga, fray Diego Tadeo González o Meléndez Valdés para imitar los acentos cívicos y patrióticos de Quintana, Cienfuegos, Gallego. Aquí el noble y mesurado Sánchez de Tagle, quien evoluciona del neoclasicismo al prerromanticismo, cruzando un tránsito de grandilocuencia patriótica, poeta hecho sin duda para días más dulces y apacibles, por los que suspira su oda *A la luna, en tiempo de discordias civiles;* y aquí también Francisco Ortega, que parece una imagen atenuada del anterior, aunque otros lo tienen por el más pulcro versificador de su época, y que quiso prevenir al pueblo, con prudencia y sin arrebatos de ira, contra los peligros de la aventura imperial de Iturbide *(A Iturbide en su coronación).*

Aquí la poesía castigada y severa, si no de altos vuelos, de Andrés Quintana Roo, quien más bien pertenece a nuestra historia política, y cuya excelente prosa, criada en el humanismo, daba forma y acercaba a México las ideas revolucionarias de Francia y de los Estados Unidos.

Entre los escritores de prosa política, que componían versos a ratos y más bien ejercitaban la pluma como servicio público —Fernández de San Salvador, el decidido adversario de la independencia; Francisco Severo Maldonado, que se pasó de un bando a otro escogiendo a tiempo el que iba a triunfar; el revolucionario Cos, que fabricó con sus mismas manos una imprenta; Sánchez de la Barquera, que burló a la Inquisición desde el *Diario de México* de que fue algún tiempo director y al fin fue encausado como miembro de la sociedad secreta de "Los Guadalupes"—, la época nos da dos casos singularísimos de autores de viajes y memorias, géneros poco socorridos entre nosotros: Fray Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra, y el sacerdote José Miguel Guridi y Alcocer. El primero, vinculado a nuestras luchas civiles, dominico procesado por la Inquisición, controversista de Blanco White en Londres y consejero de Mina el Mozo, a quien convence a la causa de nuestra independencia y a quien acompaña en su malaventurada excursión redentora a México, perseguido luego por Iturbide, diputado de la primera república y huésped del presidente Victoria, enemigo del federalismo por considerarlo contrario a nuestro genio y a nuestras tradiciones nacionales (según lo explicó en su célebre "discurso de las profecías"), comenzó declarando en un sermón que el cristianismo no había sido predicado primeramente en México por los españoles, sino por el propio Santo Tomás, que fue el Quetzalcóatl de los indígenas; escribió una historia sobre la *Revolución de la Nueva España,* bajo el seudónimo de "José Guerra"; difundió la obra de Las Casas contra los desmanes de la conquista; y dejó una *Apología* de su vida que es un documento único, donde, en prosa vivísima y con verdadera pluma de narrador, llena de soltura y gracejo, nos cuenta sus peripecias —unas reales y otras imaginadas—, sus prisiones y sus destierros en México, España, Francia, Portugal, entre cuadros de época ricos de humorismo y hasta

picardía casanoviana. Poco a poco han ido apareciendo nuevos y curiosos datos sobre su vida en Inglaterra y en los Estados Unidos. Era caprichoso, arbitrario y valiente, aventurero por temperamento y escritor dotado de gracia, un don no muy generosamente concedido a nuestras letras. En él se reflejan las primeras vacilaciones de la era constitucional. Por su parte, Guridi y Alcocer, cura en Puebla y en México, diputado a los primeros congresos y canónigo de la Catedral Metropolitana, emprende un examen de conciencia al modo de Rousseau, con toda crudeza, desparpajo y hasta cinismo, y deja así —aparte de sus sermones y poemas— unos *Apuntes de su vida* de innegable curiosidad, aunque no tan expresivos ni amenos como las páginas de Mier.

Tales son las figuras sobresalientes de la etapa en que se lleva a cabo la independencia. La segunda y tormentosa etapa corresponde a la elaboración de la república, y llega hasta el triunfo de la causa liberal (1821-1867). Por lo pronto, José María Lacunza, joven maestro animador, y Guillermo Prieto, rimador de musa popular, lograron, durante quince años (1836-1851), reunir a la gente de letras en la Academia de Letrán, que así vino a heredar las funciones antes confiadas al *Diario de México.* Allí se daban cita liberales y conservadores. Los bandos, como ha dicho la crítica, podían literariamente reducirse a románticos del pasado (modelo peninsular, Duque de Rivas) y románticos del porvenir (modelo peninsular, Espronceda). En esa Academia se oían los nombres de los clásicos españoles; pero, además, los de Goethe, Schiller, "Ossian" y Byron. El anciano Quintana Roo fue su presidente vitalicio. Allí aparecieron sucesivamente el veterano Francisco Ortega; el dramaturgo Gorostiza, los poetas de inspiración religiosa, Carpio y Pesado; los románticos Calderón y Rodríguez Galván; los versificadores de tono sencillo, como Prieto y Esteva; el astro liberal Ignacio Ramírez; el joven humanista Arango y Escandón, etcétera.

Antes de referirnos a estos escritores, conviene recordar la intensa actividad periodística del erudito y filólogo Conde de la Cortina *(El Zurriago)*, cuya casa era un salón literario; del polígrafo Anselmo de la Portilla *(La Iberia, Biblioteca Histórica)*, español que "mereció bien de México"; del

político Lafragua *(El Apuntador)*; del poeta Prieto *(El Domingo)*, y las recopilaciones de Rodríguez Galván *(Año Nuevo)*.

Manuel Eduardo de Gorostiza, la mayoría de cuyas comedias se estrenó en Madrid, y que se ha incorporado por eso a la literatura peninsular donde ocupa un sitio honorable, se caracteriza "por la viveza de su diálogo, su amable sentido de lo cómico y una simpatía franca y bondadosa". Es un mexicano de España, al modo de Ruiz de Alarcón, pero devuelto más tarde a sus patrios lares. Compartió el destierro en Londres, bajo Fernando VII, con el Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Toreno y Quintana. Vuelve a México y se reintegra a su nacionalidad de origen; presta, entre otros, muy eminentes servicios en la diplomacia mexicana, de que puede considerarse como uno de los fundadores. Por sus comedias originales, traducciones y refundiciones del francés y del alemán, se sitúa entre Moratín y Bretón de los Herreros, y, en la etapa que le tocó cubrir, es el nombre más importante. Menéndez y Pelayo juzgaba que, a pesar de la sencillez casi infantil de su estructura, las comedias de Gorostiza "ahuyentan el mal humor y el tedio".

Hay que abrir un paréntesis para mencionar a José María de Heredia, tío del parnasiano francés, cubano de origen, traído a México y aun incorporado a nuestra política por las vicisitudes de la época, a lo que debió, como él decía, el haber sido, con más o menos fortuna, "abogado, soldado, viajero, profesor de lenguas, diplomático, periodista, magistrado, historiador y poeta, a los veinticinco años". Mucho influyó en la nueva poesía y fue consejero de los jóvenes; redactó periódicos, difundió las teorías románticas y propuso el modelo de Chateaubriand; tradujo a Young, a Lamartine y a Foscolo. Era poeta de temperamento filosófico. Pinta la naturaleza con vigorosos brochazos: *Al Niágara, Atenas y Palmira, El teocalli de Cholula*... En este poema acierta a trazar algo como un paisaje aéreo de espacios y cumbres iluminados.

Los llamados poetas "salmistas", Carpio y Pesado, renuevan la poesía clásica, de inspiración principalmente religiosa, bíblica, y vuelven a las fuentes hispánicas. Hay, entre

ambos, una diferencia manifiesta: Pesado posee una personalidad más definida, atiende a la interna música de sus poemas y al ritmo espiritual de sus pensamientos, que sujeta y dispone con una disciplina aprendida en cánones latinos; en tanto que la poesía de Carpio está toda vuelta hacia afuera y se ejercita particularmente en las narraciones antiguas y escenas de las Escrituras, con algo de ese romanticismo de la historia que había de alcanzar sus manifestaciones excelsas en *La légende des siècles* y en *Les trophées*. Carpio es poeta más "divertido", por lo mismo que es episódico. Sus descripciones suelen ser vigorosas, y es lástima que de cuando en cuando caiga en increíbles desfallecimientos y descuidos, y que su religiosidad se resuelva en una bobería astronómica ante los espacios infinitos y los innumerables "globos" que el "inmenso Creador" lanza por las vías estelares. Su mural de la naturaleza mexicana *(México)* ha pasado a ser texto de recitaciones escolares y ganaría mucho reducido a la cuarta parte. Sus poesías, tardíamente comenzadas, tarde se publicaron también por diligencia de Pesado.

Pesado, más sobrio y más afortunado en todos los géneros que cultivó, ya el amoroso, el sacro o el descriptivo, parafraseó la poesía indígena *(Aztecas)* con espíritu entre bíblico y horaciano y dejó cuadros y evocaciones de sitios y escenas veracruzanos que —como se ha dicho ya— lo sitúan en la tradición de Balbuena, Pagaza, Othón, Pellicer. Era Pesado hombre de superior cultura, conocedor de las letras griegas, latinas, italianas, francesas, inglesas, y que poseía el acervo ítalo-hispánico del siglo XVI, lo que de repente le comunica cierto acento del Siglo de Oro. En las pinturas regionales, no se deja dominar por las reminiscencias de su cultura, sino que abre los ojos a las realidades presentes. Desempeñó altos cargos públicos y fue un liberal que derivó hacia las filas conservadoras.

A pocos años de distancia, seguirá a Pesado otro poeta de corte también señorial, Alejandro Arango y Escandón, conservador y servidor del Imperio, pero cuya probidad lo hizo respetable a ojos de sus mismos adversarios. Era un orífice del verso y hombre de castigada cultura, apegado a las normas clásicas. Se le dan por abuelos fray Luis de León, Garcilaso

y los Argensolas. Para hablar de él, la crítica dice siempre: "noble reposo, suave efusión, gusto acrisolado". Es poeta de inspiración religiosa, también erótica y hasta de sátira política, que parece hecho para sobrevivir en antologías. Dejó una excelente obra sobre fray Luis de León, tradujo páginas italianas (Carrer, Alfieri) y el *Cid* de Corneille, traducciones de que sólo quedan fragmentos.

Frente a estos tradicionalistas de la poesía, Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván representan el romanticismo, un romanticismo muy cercano aún a sus modelos y no de muy intenso vigor. Calderón, hijo de buena cuna, descuella más bien como dramaturgo. Rodríguez Galván, de humilde origen, es un perseguido de la desgracia. En Calderón se notan los resabios de Cienfuegos, Espronceda, Lamartine; Rodríguez Galván, por su parte, frecuenta y traduce a Delavigne, a Lamartine, a Manzoni, a Monti. Sus temas, tratados con algo de furor, son el amor, la gloria, la patria, la fe, el hado adverso. Menéndez y Pelayo llegó a decir que su *Profecía de Guatimoc* es la obra maestra del romanticismo mexicano. No pudo acertar en el teatro, aunque tuvo el mérito de tratar asuntos mexicanos, al revés de su émulo Calderón, quien sin duda poseía mejores virtudes para el manejo escénico y que descuella en obras de tono caballeresco o histórico, tipo García Gutiérrez, Schiller, Hugo, Vigny (*El torneo, Hernán o la vuelta del cruzado, Ana Bolena*) y la comedia *A ninguna de las tres*, que pertenece a la familia de Bretón de los Herreros o al modelo moratiniano transformado por Gorostiza. El reloj de Calderón, en todo caso, marcaba exactamente la hora de Europa. El autor de esta breve reseña lamenta singularmente que, entre las varias obras perdidas de Calderón, figure una *Ifigenia*.

Guillermo Prieto, el "Fidel" amado del pueblo, escritor que procede de la tradición de Lizardi, desmañado y prosaico "por convicción", suerte de Béranger mexicano, pintor de los consabidos "charros" y "chinas", nos ha dejado libros de memorias, viajes, lecciones de historia mexicana y de economía política (pues este campeón de las luchas liberales acabó en maestro de la Escuela Preparatoria), y el torrente de sus versos costumbristas en su *Romancero nacional* y su

Musa callejera. Quiso crear, sin tener suficiente materia para ello, pues tales elaboraciones suponen muy larga preparación histórica, algo como la épica de las luchas "insurgentes". Su sentimiento nacional, su ternura para todos los rasgos y anhelos del pueblo, son conmovedores. Sin ser un especialista en asuntos de derecho público, sus intervenciones cuando se redactaba la Constitución de 1857 impresionan por su buen sentido y su entendimiento de los problemas sociales. Sus *Memorias de mis tiempos* se dejan leer con encanto. De él dijo Sánchez Mármol: "Lírico en la poética, lírico en el periodismo, lírico en la tribuna parlamentaria, lírico como *viajista,* como historiógrafo y hasta como hacendista y maestro de economía política... por entre sus manos pasó todo el Pactolo de la desamortización sin que se le pegara un grano de oro." Pues hay que saber que fue Ministro de Hacienda, y perteneció, con Ignacio Ramírez, a la guardia de bronce de Benito Juárez, la escuadra de varones que salvaron a la República y al país, cuando nuestra nacionalidad estuvo a pique de perderse bajo el intento imperial de Maximiliano.

José María Esteva, regionalista, pinta el campo y las costumbres "jarochas" de Veracruz y especialmente de Medellín, y es como un Guillermo Prieto más reducido, y en varias ocasiones algo más enfocado.

El indio Ignacio Ramírez, "el Nigromante", fue un liberal de la política y un clásico de las letras. Nadie en su tiempo escribió una prosa más bella y bien esculpida. Entre sus poemas, de sobrio pesimismo y varonil elegancia, alguno ha merecido ser comparado a los epigramas de la Antología Griega. Jacobino con sentido de las tradiciones, indianista de entrañable casticismo hispano, ofrece páginas superiores a cuanto entonces nos brinda la literatura mexicana; ora arrebatado y fantástico; ora estoico y sereno —con esa serenidad que hace temblar en medio de los naufragios y las tormentas—, la crítica aún no desentraña todos los tesoros de su cultura y de su estilo. Fue Ministro de Justicia y Fomento en el gabinete de Juárez, y se lo considera como una de las columnas de la Reforma liberal. Su obra, dispersa en la polémica de ocasión, no es muy extensa. Su amor tardío por Rosario —la ya inmortal Rosario de Manuel Flores y de Acuña— puso al-

gunos últimos arrullos en aquella su poesía gravemente filosófica y aun severa.

El longevo Roa Bárcena, tradicionalista, intervencionista y desde luego más conservador que Maximiliano —que era, con todo, un príncipe de ideas liberales—, acabó rompiendo con el Imperio, y la República triunfante lo perdonó, permitiéndole que se recluyera en su vida privada. Fue poeta en sordina y escribía con pulcritud. Publicó una interesante antología de sonetos, así como versiones de poesía latina e inglesa. Su traducción del byroniano *Mazzepa* merecería ser resucitada. Sus leyendas indias son estimables. Sus cuentos y narraciones se dejan leer con agrado. Sus biografías de Gorostiza y de Pesado son excelentes. Su *Catecismo de historia de México* vale menos que su *Ensayo de una historia anecdótica de México,* y más que éste valen sus conmovedores *Recuerdos de la invasión norteamericana.*

Isabel Prieto de Landázuri es la dama poetisa, fruto exquisito de la provincia que permite apreciar el nivel de la cultura en sociedades como la de Guadalajara. Es nuestra primera romántica, noble y sensible, consagrada a las emociones familiares. Tradujo a Hugo, Lamartine, Chénier. Trasladada durante sus últimos días a Alemania, escribió allá la leyenda *Bertha de Sonnenberg*, que ha sido muy elogiada por la crítica de su tiempo.

En cuanto a Juan Valle, el poeta precoz y también precozmente ciego, ha sido llamado, con manifiesta hipérbole, "el Tirteo de la libertad". En su drama *Misterios sociales* aprovechó ciertos rasgos de su propia existencia.

Sucesivamente encontramos, en las filas de los humanistas y neoclásicos, a Alpuche, un rezagado de la familia quintanesca; a Segura, discípulo de Pesado; a Gómez del Palacio, buen traductor de la *Jerusalén libertada* del Tasso; a Guzmán, místico ardiente y traductor de Virgilio y Tirón. Y, entre los románticos más arrebatados si no más maduros, a Arróniz, a Díaz Covarrubias. Pantaleón Tovar fue un romántico dulzón y mejor peinado que los otros.

En general, nuestra novela del siglo XIX posee un valor de documento social más que puramente literario y, bajo las influencias hispanas, francesas o inglesas y a través de sus di-

versos géneros —aventurera, costumbrista, histórica, urbana, etcétera—, se resiente del estrecho apego al realismo, tipo *Periquillo sarniento,* en que fue cunada. Casi siempre, por otro lado, se deslíe en sentimentalidades inexpresivas. Ni siquiera puede decirse que los modestos autores a que vamos a referirnos hayan logrado superar a Lizardi. Fernando Orozco y Berra nos cuenta *La guerra de treinta años:* ¡treinta años de guerra con las mujeres!, novela de clave que las aludidas casi hicieron desaparecer. Díaz Covarrubias, de forma mejor cuidada, no se hace ilusiones sobre la hora aciaga en que le ha tocado escribir. En sus *Impresiones y sentimientos* —artículos y fantasías—, en *La sensitiva, Gil Gómez el Insurgente o la hija del médico* y *El Diablo en México,* la nota amorosa cabalga sobre los temas históricos o costumbristas. Estudiaba sus procedimientos en Lamartine y en George Sand. Parece haber sido hombre de notable bondad. Murió muy joven, víctima de los fusilamientos de Tacubaya que aún causan horror. Castillo, entre su ñoñeces y boberías, muestra preocupación singular por los conflictos psicológicos: el dinero en el amor senil, la lucha pasional entre la mujer y su confesor, la impotencia matrimonial y la tentación de un incesto, el derrumbe de la hembra venal, la enfermedad y la muerte, la abnegación femenina. Asuntos no le faltaban: los echa a perder con el pésimo tratamiento. Inclán, el más inculto y más "lizardino", se da todo a las aventuras de los bandidos generosos a lo Roque Guinart. Su novela *Astucia, el Jefe de los Hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* ofrece interés como cuadro de época y es un repertorio de nuestro folklore y nuestros mexicanismos o peculiaridades lingüísticas. Sierra el viejo, Ancona, Tovar, Gallardo, José María Ramírez, Rivera y Río completan el cuadro.

La crónica de sucesos contemporáneos es apasionante y vigorosa. El inquieto y combativo Carlos María de Bustamante dejó obras históricas escritas con desparpajo, incoherencia, trivialidad y pasión: *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana,* y abundantes relatos sobre los gobiernos de Iturbide, Bustamante, Santa Anna, las campañas de Calleja, los príncipes indios, la invasión norteamericana cuyo espectáculo parece que lo hizo morir de tristeza. Publicó ediciones de

Gómara, Sahagún, Alegre y Cavo. Era escritor infatigable y le rezumaba la tinta por los poros. Las escenas de que fue testigo están dibujadas con rasgos indelebles. El conservador por antonomasia, Lucas Alamán, es la contrafigura de Bustamante: historiador científico y responsable, pero arrimado a su partido y a sus prejuicios, escritor "de bien tajada pluma", como se decía en otro tiempo, hombre de cultura superior y de vastos conocimientos, cuyos estudios se completaron en Francia, España, Suiza, Italia y los Países Bajos. Desempeñó altos cargos públicos. Escribió, entre otras obras, unas célebres *Disertaciones sobre la historia de México* y una *Historia de México* que han venido a ser breviario de nuestros conservadores e inconformes. Abomina de la independencia y compone la prosa más correcta y más castigada. Lorenzo de Zavala es jacobino y siembra en su tierra nativa de Yucatán los gérmenes de la guerra de castas. Funda acaso la primera cátedra de Derecho Constitucional, sufre prisiones, es gran orador, lucha contra Iturbide, viaja por Europa, publica en París su célebre *Ensayo histórico de las revoluciones de México,* amén de otros libros de viajes, inicia las leyes de nacionalización de bienes del clero, protege eficazmente al pueblo contra la epidemia de cólera, es representante de México ante Luis Felipe y, llevado de sus incontenibles odios políticos o acaso movido también por intereses personales, acaba dando la espalda a su nación y acepta bochornosos compromisos con los sublevados de Tejas. Es escritor político de primera, de estilo ardiente, y narrador pintoresco, aunque incapaz de organizar las perspectivas y los conjuntos. José María Luis Mora fue todo ponderación y equilibrio, periodista liberal y estudioso de los problemas sociales y económicos, cuyas páginas —*México y sus revoluciones, Obras sueltas*— todavía poseen autoridad. Ofrecen menos relieve Luis G. Cuevas, Tornel y Mendívil, Arrangoiz, Ramírez Aparicio, Marcos Arróniz. José Fernando Ramírez es erudito y arqueólogo respetable, y completa a Beristáin y a Prescott. Francisco Zarco ha tenido el privilegio de dejarnos la historia y la crónica diaria del Congreso Constituyente de 1857, monumento de nuestra historia jurídica. El jurisconsulto Vallarta trajo a México el conocimiento del derecho sajón.

Entre los eruditos, oradores e historiadores de la cultura, además del ya citado Conde de la Cortina, hay que recordar a Couto y sus estudios sobre la pintura mexicana y a los imperialistas Clemente de Jesús Munguía e Ignacio Aguilar y Marocho.

Los últimos treinta años del siglo XIX, última etapa de nuestro estudio, muestran una evolución acelerada, consecuencia del nuevo estado social y político de la república que sucede a la restauración de 1867. Pasado el primero y patético sacudimiento, consolidado ya el triunfo liberal, las disidencias se aplacan y, lo mismo en el orden cívico que en el literario, sobreviene un anhelo de conciliación y amnistía. La literatura mexicana va a encontrar su voz propia. A la Academia de Letrán sucede el Liceo Hidalgo. Pronto se funda la Academia Mexicana correspondiente de la Academia Española de la Lengua. Ignacio Manuel Altamirano, venerado maestro, y el maestro por antonomasia después de Ignacio Ramírez y antes de Justo Sierra, representa el nuevo ánimo de concordia, que desde el primer instante se revela en las columnas de su semanario *El Renacimiento,* título ya bastante expresivo, donde se daban cita jacobinos como Ramírez y Prieto, imperialistas como Montes de Oca y Roa Bárcena, y hombres ya de nuevos horizontes como Riva Palacio, Justo Sierra y Manuel Acuña. Altamirano, indio puro, fue el más grande en su tiempo y es uno de nuestros valores universales, y su genio atractivo se manifestó prácticamente en todos los géneros del oficio literario y en todos los órdenes del trato humano. Aparte de su influencia social en la cultura y la vida literaria de su época, Altamirano alcanzó con su obra propia ese nivel afortunado en que lo nacional habla para el mundo y el mundo todo es llamado a robustecer las virtudes de la propia naturaleza. Se interesó singularmente por las literaturas hispanoamericanas, no muy conocidas hasta entonces. Como poeta —abierto a todos los sentidos, romántico por temperamento, pero casi clásico de procedimiento—, supo comunicar a la lírica una elegancia y deleite nuevos. Está lleno de imágenes y objetos visibles y palpables, de tropicales arrullos y dulces muelleces, de amenidad y hallazgos felices. Nuestra poesía, con Altamirano, aun cuando la lírica no haya

sido acaso su nota sobresaliente, estuvo a punto de ceñirse la corona de triunfo, aun antes de la aparición de Gutiérrez Nájera. A partir de ese instante, hay en la lírica mexicana un movimiento ascendente que alcanza hasta las primeras décadas del presente siglo.

La crítica ha procurado hacer inteligible esta efervescencia dividiendo el espectáculo en cuatro grupos bien definidos: 1) El de Altamirano, brillante pléyade en que figuran Justo Sierra, poeta elocuente y huguiano, pero, sobre todo, sumo prosista; Juan de Dios Peza, el "poeta del hogar", a quien ni los más justos reparos logran borrar de nuestra tradición literaria; el exquisito Agustín F. Cuenca, levemente gongorino y premodernista; el elegante Riva Palacio; el delicado y melancólico José María Bustillos. 2) Los románticos: el malogrado Manuel Acuña, que no tuvo tiempo de conformar del todo su vena filosófica y amarga al modo de Larra, oratorio, defectuoso y prosaico; el erótico y tierno Manuel M. Flores, imbuido de Byron, Hugo, Lamartine, Shakespeare, Dante, Schiller, Lessing, Heine, y que estuvo a punto de llegar a ser verdadero poeta; el discreto, apagado y dulce Rosas Moreno, considerado como nuestro mejor fabulista; el italianizante y bucólico Luis Gonzaga Ortiz, y otros de menor cuenta. 3) Los tradicionalistas, que un exceso de simplificación llama "clásicos": el obispo Ignacio Montes de Oca, cultísimo y autorizado traductor de los griegos, y sonetista reputado; el obispo Joaquín Arcadio Pagaza, "árcade de Roma" como el anterior, finísimo orfebre que es ya un directo precursor de Othón, discípulo y traductor de las musas latinas; José María Vigil, que más bien descuella como filósofo de la educación, crítico, historiador literario; Manuel José Othón, que requiere explicación aparte y es uno de nuestros más insignes poetas; los humanistas y traductores Joaquín D. Casasús —hombre de múltiples facetas—, el presbítero Federico Escobedo; y en fin, Enrique Fernández Granados y Juan B. Delgado, ambos devotos de la pureza formal, etcétera; y 4) El Modernismo, al que consagraremos las páginas finales.

Algo nos queda por decir sobre la novela, el teatro, la historia, la erudición, la crítica durante las últimas décadas del siglo XIX.

Manuel Payno, funcionario, cónsul, ministro, senador, que viajó por la América del Sur y Europa, se dio tiempo, entre sus labores públicas y sus tareas periodísticas, para escribir cuentos y novelas. *El fistol del Diablo* es obra folletinesca, arsenal de usos, trajes, dichos y preocupaciones de su época, enderezado a "divertir" y no a "moralizar" como su gran precursor Lizardi, y donde además aparece ya un elemento fantástico que haría pensar en cierta novela de Balzac. La obra fue sometida a refundiciones constantes en las ediciones sucesivas y alcanzó gran boga. En *El hombre de la situación* y en *Tardes nubladas* domina el pincel costumbrista. Su extensa y más representativa novela, *Los bandidos de Río Frío* es obra episódica desigual, a veces muy divertida y a veces también enojosa, donde abundan buenos retratos y que vibra de color local.

El general Vicente Riva Palacio, naturaleza generosa, también una de las pocas a que se ha concedido la virtud de la gracia, en quien se siente la alegría de escribir, literato de vasta cultura, guerrero de ánimo caballeresco, diplomático elegante que dejó en España un hondo recuerdo, historiador que tuvo a su cargo la dirección de la vasta obra *México a través de los siglos,* periodista que fundó la célebre hoja satírica *El Ahuizote,* cuentista de buena cepa *(Cuentos del general),* crítico singularmente dotado que trazó, entre burlas y veras, una preciosa galería de contemporáneos, *Los Ceros por Cero;* hombre "florecido de anécdotas en cien decamerones", influido también como Payno por los géneros episódicos y folletinescos de Europa (Scott, Sue, Fernández y González), pero muy superior al otro por todos conceptos, cultivó especialmente la novela histórica, ya de asunto moderno *(Calvario y Tabor* sobre las luchas contra la Intervención y el Imperio), ya de asunto colonial *(Martín Garatuza; Monja y casada, virgen y mártir; Las dos emparedadas; Los piratas del Golfo; La vuelta de los muertos; Memorias de un impostor, Don Guillén de Lampart, Rey de México).* Era fecundo y vivaz, gran conversador y, en conjunto, una de las figuras más seductoras de nuestras letras.

Altamirano, como novelista, cuida singularmente de la composición y el equilibrio de su obra. Este indio era un gran

europeo. Proporción y unidad, armonía, nitidez, realidad de ambiente, veracidad en los personajes, y estilo de noble pulcritud: tales son las cualidades relevantes de sus novelas y cuentos: *Clemencia, El Zarco, La Navidad en las montañas, Las tres flores, Julia, Antonia,* etcétera. Hay ensueño, hay ternura, hay poesía y hay una vívida visión de aquel México destrozado por las discordias y los sobresaltos sociales.

José Tomás de Cuéllar ("Facundo"), cadete de la heroica guardia que defendió el Colegio de Chapultepec contra la invasión norteamericana, pintor, periodista, diplomático, alto funcionario, cultivó la novela histórica de ambiente dieciochecso en el *Pecado del siglo,* pero pronto encontró su verdadera senda en los veinticuatro volúmenes de *La linterna mágica,* novelas encadenadas que vienen a ser nuestra modesta "Comedia Humana", novelas acogidas a los procedimientos del costumbrismo realista, que ha resultado tan pegajoso para nuestra literatura. Hay algo de moraleja, sí, pero no estorbosa ni insistente; algo de retrato teofrastiano, y mayor deseo de divertir con la caricatura que no de castigar o sermonear con malos ejemplos.

El escritor político y constitucionalista Emilio Rabasa, bajo el nombre de "Sancho Polo", abandona la excesiva preocupación por los ambientes locales, trasciende el costumbrismo, entra en los caracteres y logra dar alcance social a sus novelas: *La bola, La gran ciencia, El cuarto poder, Moneda falsa, La guerra de Tres Años,* verdaderas sátiras de la vida política, pero sátiras en el más serio concepto. Su narración procede de norma galdosiana; su prosa, seca, a veces tiene muy buen aire, a veces es algo descuidada. Se lo considera como uno de nuestros más altos novelistas.

José López Portillo y Rojas, de ilustre casta, de refinada formación literaria, viajero y buen catador de las literaturas europeas, periodista y político, hace a sus notas de viaje, a sus poesías, a su crítica, una afortunada competencia con sus cuentos y novelas de ambiente rural. *Seis leyendas, Novelas cortas, Sucesos y novelas cortas, Historias, historietas y cuentecillos, La parcela, Los precursores, Fuertes y débiles,* ofrecen cuadros de atemperado realismo, bien trazados, bien pen-

sados, bien escritos, y propios en fin del que ha merecido llamarse el "Pereda mexicano".

También escritor de pulcra pluma, más colorista y más poético, el veracruzano Rafael Delgado (teatro, poesía, crítica y preceptiva), queda retratado de cuerpo entero en sus novelas de sencillo encanto descriptivo y de trama elemental: *La Calandria, Angelina, Los parientes ricos, Historia vulgar, La apostasía del padre Arteaga,* acaso sean miniaturas en que valen más los pormenores que los conjuntos.

Ángel de Campo es un humorista y costumbrista de acento y facilidad periodísticos, que hizo célebres los seudónimos de "Tick-Tack" y "Micrós". *Ocios y apuntes, Cosas vistas, Cartones,* se leen con agrado aunque dejan escasa huella en el ánimo del lector. Discreto y de buen gusto, tal vez recuerda a Dickens y a Daudet, de quienes aprendió algo, como algo aprendió en los precursores de la novelística mexicana. Hay siempre, en sus páginas, un temblor de ternura poética y un ambiente de buena salud mental. "... Poeta de la vida humilde, en cuyo corazón no cabía la ira ni la rebeldía que movieron la pluma de sus antecesores en el género" (José Luis Martínez).

El diplomático Federico Gamboa escribió, además de novelas, memorias y dramas. Empezó su carrera con el drama *La última campaña.* Su segunda pieza teatral, *La venganza de la gleba,* representada en 1905, puede considerarse entre los antecedentes de la "novela de la Revolución", con *La bola* de Rabasa, *Tomóchic* de Frías, *La parcela* de López Portillo. Y después aparecieron *A buena cuenta* (1907) y *Entre hermanos,* tragedia contemporánea. Su obra principal está en la novela. Es el autor por antonomasia del naturalismo mexicano, que procura conciliar con su ortodoxia católica. Su tema es la vida actual. Es animado y ameno, tal vez uno de los autores más populares en nuestro tiempo. *Del natural* es una colección de novelas cortas. En *Apariencias* se atreve a la novela larga, que será su arma por excelencia. En *Suprema ley* encuentra ya su equilibrio de estilo y forma, bajo el padrinazgo de Zola y los Goncourt. Da un paso más en *Metamorfosis,* de ambiente rural. Su éxito mayor es *Santa,* cortesana de México, excelente cuadro de época. En *Reconquista* lo ve-

mos, como a Bourget, reconciliarse con la creencia, y en *La llaga* nos pinta los esfuerzos heroicos de un presidiario para volver al bien. Entre sus memorias, el encanto de *Impresiones y recuerdos* acaso no ha sido superado. *Mi diario* tiene el valor de un documento para la reconstrucción de toda una sociedad.

Victoriano Salado Álvarez, también político y diplomático, memorialista, viajero, filólogo, periodista, historiador y adversario del Modernismo en su juventud *(De mi cosecha)*, descuella en la prosa narrativa por cierto buen humor constante, un fuerte sabor mexicano, y una prosa excelente ceñida a las normas académicas y según los modelos españoles anteriores a la "generación del 98". A sus divertidos cuentos, *De autos*, siguen sus largas novelas históricas *De Santa Anna a la Reforma* y *La Intervención y el Imperio*, según el modelo galdosiano de los *Episodios nacionales*, pero tratado todo en la superficie y sin verdadero calor humano, aunque con mejor técnica y mejor sentido del idioma que lo habitual entre sus contemporáneos. Con mucha menor fortuna intentaría Juan A. Mateos el género de los "episodios nacionales".

Se citan, además, entre las novelas históricas, las obras de Paz, Robles, Olavarría y Ferrari, Frías y Zayas Enríquez. Entre las novelas sentimentales, las de Zayas Guarneros, Castera, Guadalajara. Entre las de costumbres, las de Sánchez Mármol, escritor de muy buena prosa, a lo Juan Valera, que dejó páginas de historia literaria donde algo falta y algo sobra, pero con momentos de indiscutible acierto; las de Ceniceros y Villarreal; el filósofo positivista Parra; Rodríguez Beltrán. Entre las de tendencia política y social sobresalen las de Quevedo y Zubieta. Entre las psicológicas, las muy crudas de Ceballos y las muy delicadas de la poetisa María Enriqueta; los cuentos espeluznantes de Díaz Dufoo el viejo, obra de neurasténico. Y hay que recordar, en fin, *El libro de mis recuerdos*, del geógrafo García Cubas, que pertenece, no a la novela, sino a las estampas costumbristas e históricas.

De 1876 en adelante, abunda el teatro en prosa y en verso, de las más varias intenciones y estilos, pero de escasa calidad. Se destacan el lírico Rosas Moreno, que entre otras cosas escribió una pieza teatral sobre *Sor Juana Inés de la Cruz*,

algunos sainetes sin trascendencia y hasta escenas infantiles; Alfredo Chavero, polígrafo que ensayó en el teatro temas indígenas *(Quetzalcóatl, Xóchitl)* o reconstrucciones históricas *(La hermana de los Ávilas, Los amores de Alarcón)* y otras obras hoy olvidadas; y por último, el más importante de los tres, José Peón y Contreras, médico, poeta y dramaturgo de vocación precoz, a cuya leyenda *La Cruz del Paredón* siguen los dramas *María la loca, El castigo de Dios, El Conde de Santiesteban.* Alcanzó un éxito estruendoso con su drama *La hija del rey.* Ensayó temas hispánicos, indígenas y propiamente mexicanos: canto a Colón; dejó algunas novelas. Manejaba con facilidad el romance, y siempre fue mejor dramaturgo en verso que en prosa, dentro de los moldes del teatro romántico (García Gutiérrez, Zorrilla), con algunos toques naturalistas que no resultaron al gusto de su público. Se ha dicho con razón que su teatro llegó algo tarde: medio siglo, para ser exactos.

La historia, en sus diversos aspectos, tuvo la suerte de contar en esta época con muy ilustres representantes. Tal fue Manuel Orozco y Berra, discípulo del eminente arqueólogo José Fernando Ramírez, y autor de una *Historia antigua y de la conquista de México* —su obra maestra—; una *Historia de la dominación española en México,* colaboraciones en el *Diccionario universal de historia y geografía* y singularmente autor del Apéndice en tres volúmenes: *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle; Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México; Memoria para el plano de la ciudad de México* y otros estudios de cartografía y cronología mexicanas, etcétera. Estas obras aún poseen autoridad y aún se consultan con provecho, aunque corresponden a los años 1855 y 1881.

Pero sin duda el nombre más alto es el de Joaquín García Icazbalceta, "maestro de toda erudición mexicana", como lo llamó Menéndez y Pelayo. Traduce y adiciona a Prescott; contribuye al ya citado *Diccionario universal de historia y geografía,* publica importantes colecciones de documentos, estudios sobre lenguas indígenas, una biografía de Zumárraga, la *Bibliografía mexicana del siglo XVI,* de las más perfectas y excelentes que posea nación alguna, y que es muchísimo

más que una mera bibliografía. Hombre de cuantiosa fortuna, la consagró toda a resucitar la tradición mexicana. Fue autodidacto, porque pisaba terreno virgen, y lo dejó fecundizado con su intensa labor. Aun llegó a contar con imprenta propia para mejor cuidar sus publicaciones. Escribe exactamente la prosa que conviene a sus disciplinas.

Es imposible dar aquí una idea cabal de lo que significa la obra de Justo Sierra, sumo maestro de tres generaciones, educador y poeta, escritor eximio y una de las mayores figuras en la historia de la cultura hispanoamericana. Espíritu de noble aliento renaniano, hecho para contemplar desde las cumbres el espectáculo humano. Sus libros de historia universal, de historia de México (desde la admirable cartilla infantil hasta la obra magna sobre la *Evolución política del pueblo mexicano)*, su monografía sobre Juárez, su crítica literaria, sus crónicas y cuadros de viaje, sus cartas, sus cuentos y sus poemas, sus discursos oficiales desde el Ministerio de Educación Pública que tuvo a su cargo, todo merece la admiración, y, además, la gratitud de sus conciudadanos. Acaso es nuestro mejor prosista, y uno de los mexicanos más respetados y más queridos.

Bulnes fue un destructor, un iconoclasta cuyas arbitrariedades y paradojas no carecen de utilidad y sirven, al menos, de estímulo para quien quiere honradamente volver a pensar la historia por su cuenta y aquilatar otra vez —sin las falsedades de la apología oficial— el altísimo valor de hombres como Benito Juárez, a quien la nación mexicana debe el haber sobrevivido y haberse encaminado por la ruta de la civilización. Algo del mismo espíritu negativo se advierte en Carlos Pereyra, pero éste era historiador más cabal y escritor más capacitado. Sus pasiones lograban perturbar a veces sus juicios (en la conversación al menos) sobre hechos contemporáneos o sobre imágenes pasadas contra las cuales mostraba particular y curiosa inquina, como Cristóbal Colón; pero había generosidad y grandeza en su interpretación de la obra de España en América. Trazó hermosos e inspirados cuadros sobre la formación del Nuevo Mundo y de México, y se mantuvo siempre en una guardia hostil ante ciertos mitos nacio-

nales y continentales y ante ciertas influencias de los Estados Unidos.

Los eruditos y evocadores de singularidades del pasado fueron muchos, González Obregón, minucioso y curioso; Del Paso y Troncoso, documentista y archivólogo, etcétera.

La crítica literaria cuenta con páginas como el excelente prólogo de Justo Sierra a las poesías de Gutiérrez Nájera; las de Manuel Puga y Acal sobre *Los poetas mexicanos contemporáneos,* donde hay agudas observaciones sobre la poesía de Díaz Mirón; y los libros del buen prosista, erudito, cervantista, crítico y consumado conocedor de las letras universales que fue Francisco A. de Icaza, a quien no le pesó su mucho saber para permitirse a veces ciertas travesuras de polemista, nota en que era verdaderamente temible como tuvieron ocasión de probarlo en carne propia algunos eruditos de España, donde vivió de muy joven y adonde volvió en sus últimos años. Comenzó su carrera diplomática en Madrid como secretario del ministro Riva Palacio, y heredó su vena humorística, aunque lo supera por la información y el estilo.

Nuestro desfile de sombras se acerca a su término. La aparición de una pléyade de escritores de gran temperamento artístico y hasta la decepción y el dolor provocados por la guerra con los Estados Unidos, que vino como a liquidar una era de valores caducos, produjo en España el movimiento que se ha llamado de la generación del 98, de donde parte la nueva literatura peninsular. Pero unos diez años antes aconteció, en varios países de Hispanoamérica al mismo tiempo, una verdadera explosión de nuevos intereses mentales, nuevas formas, nuevos ritmos y apetitos poéticos, rejuvenecimiento de la lengua —no sin pujos de aristocracia y preciosismo—, que marca un hito en la historia de las letras hispánicas y queda sobre todo representada por Rubén Darío, poeta comparable en tal sentido a Garcilaso o Góngora. El Modernismo apareció bajo el bautizo mágico de la poesía francesa —desde Victor Hugo hasta Laforgue y Catulle Mendès: romanticismo, parnasismo, prosaísmo, simbolismo—, pero inmediatamente reveló una originalidad extraordinaria y, a veces, acaso inconsciente. También contribuyeron las influencias de Poe, Walt Whitman, Heine, Leopardi, D'Annunzio, Rossetti, Wilde

y aun los mitos escandinavos. Martí y Casal en Cuba, José Asunción Silva y Guillermo Valencia en Colombia, muy pronto Lugones, Herrera Reissig y el boliviano Jaimes Freyre en el Plata (y con ellos, Díaz Romero, Berisso, Leopoldo Díaz, Estrada), Chocano en el Perú... En México, inaugura la nueva era el sumo poeta Manuel Gutiérrez Nájera, con quien al fin la poesía mexicana va a respirar a plenos pulmones, y que fue también un delicioso prosista en cuentos, crónicas, ensayos breves. La tradición de esta prosa ha de buscarse en el poeta Luis G. Urbina, también autor de crónicas, críticas y preciosas páginas sobre nuestra historia literaria. La poesía de Gutiérrez Nájera está hecha de gracia, elegancia y honda ternura. Justo Sierra la declaraba "flor de otoño del romanticismo mexicano", y señaló en ella, con pulso seguro, esa condición inefable que llamó "sonrisa del alma". En la misma barca del Modernismo toma pasaje el intenso Amado Nervo, renovador de metros y temas, enjoyado de buena literatura en sus comienzos y luego místico, resignado, diáfano y enamorado del agua clara, en cuyo buen sentido crítico nadie ha reparado hasta ahora. Junto a él, José Juan Tablada, rico de léxico y de tentaciones estéticas, japonista y poeta de alto epigrama. Tras la *Revista Azul*, de Gutiérrez Nájera, los poetas modernistas se agruparán en la *Revista Moderna*, de que fue constante animador el espléndido bohemio Jesús E. Valenzuela, mejor en la vida que en los versos.

Pero, entretanto, cuatro poetas que no corresponden exactamente al movimiento modernista habían comenzado su jornada solitaria, partiendo de distintos rumbos del horizonte: Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Manuel José Othón y Francisco A. de Icaza. Díaz Mirón saltó al coso como un campeón de armas deslumbrantes. Su poesía de la primera etapa, huguiana y oratoria, alcanzó un gran éxito popular, y él mismo la hizo olvidar después con su segunda manera. Entonces cultivó trabajosamente un arte torturado, enigmático y caprichoso, rico de secretos no enteramente esclarecidos. Los increíbles desmayos del gusto alternan en él con estupendos aciertos de perfección formal. Fue un gran descriptivo y un soberbio hacedor de versos, para quien la lengua era como una amante sumisa. Asumió aire y ademanes geniales, pero

sus ideas eran más bien de corto alcance, y su verdadera heroicidad mental y personal se sació en la investigación de los enigmas poéticos. Urbina, precoz y romántico, supo someterse a un trabajo de estudio y depuración constantes, que lo llevó a una transparencia envidiable, y mantuvo un timbre de voz siempre dulce y claro. Fue excelente prosista. Su examen de la literatura mexicana, verdadera joya, es un discurso ágil y alado a la manera del siglo XVIII, donde las nociones críticas se confunden con la sensibilidad y la sonrisa. Nunca nos consolaremos de que no haya llegado a escribir las memorias de su vida, que más de una vez nos ofreció. Ocupó una situación privilegiada para observar el mundo de su época y poseía además una singular y generosa penetración humana. Othón, uno de los verdaderos clásicos mexicanos, retrata nuestro campo con acentos que evocan a los más altos poetas de la lengua, y entra también en el mundo tembloroso de las pasiones con soberbio aliento. De él se ha dicho que va de fray Luis de León a Baudelaire. Es humanista sin resabios de artificialidad académica, y gran artista de las palabras. Finalmente, Icaza, que siguió una ruta personal acaso por haber vivido alejado de México, es poeta sobrio y justo, de Musa pudorosa y aseada, que de cuando en cuando desaparecía para dejar el sitio de honor al crítico, al erudito, al maestro de literaturas comparadas.

Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Efrén Rebolledo, Manuel de la Parra, son los últimos poetas de nota en el crepúsculo modernista, el cual se alarga hasta la primera década del siglo XX: el "rubeniano" López, lapidario, escultórico; el reconcentrado Argüelles Bringas, como ahogado en su propia fuerza; el erótico Rebolledo, plástico a lo Gautier; al tenue y etéreo De la Parra, ebrio de medievalismos imposibles. Todos ellos, poetas auténticos y todos atentos al decoro formal.

Un día, llegará de la provincia el último gran poeta de la época, Enrique González Martínez, en quien ya la Musa parece hastiarse de adornos y atavíos exteriores, vuelve a las evidencias poéticas y, en fin, "le tuerce el cuello al cisne", como él mismo lo aconsejaba, para concentrarse, a la manera del búho, en la meditación y la reflexión de los motivos inte-

riores. González Martínez recogió el saldo del Modernismo, sin pactar con él, y abrió nuevos horizontes como quien descorre una cortina.

El Modernismo no tuvo expresión novelística —a menos que aceptemos por tal el *Bachiller* de Nervo y algunos de sus encantadores cuentos—, pero sí contó con un prosista superior y "sensual" orador poético enamorado de la Grecia Francesa y dotado de un extraordinario don para las metáforas relampagueantes y el ritmo de las frases: Jesús Urueta, uno de los mejores mimos que hayan ocupado nuestra tribuna.

Acaba el siglo XIX. El Modernismo ocupa prácticamente la era del "porfiriato". En 1910 se cierra este ciclo, acaso el más armonioso de nuestras letras. La revolución política descubre nuevas aventuras al pensamiento; y volvemos a la etapa de las exploraciones y a las hazañas de los descubridores y "bandeirantes". Hemos querido mostrar, como lo hace la cámara cinematográfica, el crecimiento de una selva en pocos minutos. Ojalá no haya resultado una "selva oscura".

México, octubre de 1956.

Sobretiros del *Bulletin de la Société des Langues Néo-Latines,* dos fascículos, París, enero y abril de 1958. *Archivo de Alfonso Reyes,* Serie C (Residuos), número 2, México, 1957.

LOS NUEVOS CAMINOS DE LA LINGÜÍSTICA *

"CONÓCETE a ti mismo" —aquella máxima del antiguo Oráculo que Sócrates hizo suya para siempre y con la que andaba por las plazas, las calles, los gimnasios de Atenas, confrontando a todos con sus propias imágenes como se haría con un espejo— es precepto que se enuncia muy pronto y que se cumple, si llega a cumplirse, con dificultad y paciencia. Don Antonio Castro Leal, de quien acabamos de escuchar tan sanas doctrinas, ha encarnado para mí el consejo de Delfos, en las páginas de noble aleccionamiento con que ha seguido mi carrera. Quiero decir que, a través de sus palabras, en ocasiones creo haber ganado algunos palmos en esta ardua senda del conocerme a mí mismo. Con todo, confieso que hoy, como en otros casos anteriores, los rasgos con que me ha pintado —llevado de su cordialidad y benevolencia— más bien adulteran y engrandecen mucho mi imagen. Pero no podemos remediarlo: cada uno ve a los demás a través de la lente o el prisma de sus excelencias y sus virtudes personales. Ya he contado por ahí que, al encontrarse el dulce panameño Darío Herrera con el tempestuoso Díaz Mirón, exclamó: "¡Este hombre es una paloma!", mientras Díaz Mirón, por su parte, exclamaba: "¡Este hombre es un león!"

Leer los versos de don Carlos Pellicer es un deleite consumado. Oírlo recitar sus versos es ya un transporte a las zonas de la belleza suficiente. Y si estos versos son los que el poeta mismo, en su desbordada generosidad, ha querido dedicarnos, entonces los versos de Carlos Pellicer vienen a ser un altísimo premio: casi perturba toda posible expresión de gratitud, y de tal modo nos ennoblece que ni siquiera deja ya fuerzas para el envanecimiento y el orgullo.

No podía yo comenzar mis tareas bajo mejores augurios: al emprender la jornada, más afortunado que el Cid, sólo he

* Discurso de Alfonso Reyes al tomar posesión de la dirección de la Academia Mexicana de la Lengua, el 17 de mayo de 1957.

visto "la corneja diestra". Don Antonio Castro Leal, sumo prosista, y (aun cuando él no se halla aquí en persona) don Carlos Pellicer, sumo poeta —quienes, a lo largo de muchos años, me han acompañado con una amistad que va más allá de las letras y que tanto me honra y me complace—, ahora me traen de la mano, como buenos padrinos, hasta este sitial en que ha querido instalarme la confianza, seguramente desmedida, de mis ilustres colegas. Pues lo cierto es que, a pesar de tan risueños auspicios, me confieso muy desigual para esta empresa, agobiado de gratitud y al mismo tiempo atemorizado. Dificulta singularmente mi desempeño el suceder a nuestro inolvidable Alejandro Quijano. Querer imitarlo sería ridículo; igualarlo, imposible. Me domina la impresión de que estoy ocupando un lugar que es suyo y no me corresponde, y reflexiono con melancolía en que él ni siquiera pudo ya disfrutar de esta casa, que tanto deseó para la Academia.

Se le ha llamado con justa razón Quijano el Bueno; pero, además de su bondad y sus prendas harto conocidas —simpatía, caballerosidad y rectitud, inteligencia nada común, exquisita cultura—, poseía alguna virtud indefinible que acaso supera las explicaciones racionales, una como electricidad atractiva, un don natural para convertirse en centro y apoyo de las energías sociales. Pues las sociedades, en efecto, necesitan organizar sus fuerzas en torno a estos hombres así dotados y como predestinados a servir de puntos de conexión y referencia. La desaparición de Alejandro Quijano afecta lo mismo a los suyos, a sus amigos, a sus colegas, que a la sociedad mexicana en conjunto y deja una zona oscura en el espacio, un hueco en la retina.

Por suerte esta Academia está en condiciones de gobernarse por sí misma, y la función que aquí me compete habrá de reducirse a no estorbar las actividades de los señores académicos y a adoptar las normas que ellos mismos quieran fijarme y que ellos mismos se han fijado. La relación con las Academias afines, el posible canje de publicaciones, el desarrollo de la naciente biblioteca, en que convendrá juntar poco a poco la obra completa de todos los académicos mexicanos pasados y presentes, tal vez algunas contribuciones a la preparación del siempre anhelado léxico de términos técnicos

y científicos, al Diccionario Histórico ya emprendido por la Academia Española, al Diccionario académico de la lengua vigente, sobre todo lo relativo a mexicanismos que habrán de ampliarse o suprimirse, el cambio de servicios con instituciones culturales, el cubrir las plazas vacantes y demás labores de este orden establecen el cuadro mínimo de actividades que ni siquiera necesitan ser descritas o expuestas en un programa especial. Nuestras normas dependen de la naturaleza misma de nuestra institución; es decir: de su historia y de sus funciones. La historia de nuestra Academia ha sido trazada al inaugurarse este recinto, y de mano maestra, por el Secretario Perpetuo don Alberto María Carreño, y no vamos a repetirla ahora. Las funciones de esta Academia no pueden resumirse mejor que recordando su misión de guardia vigilante y su cuidadosa atención para el desarrollo de la lengua; y todo ello aparece en los numerosos trabajos aquí y fuera de aquí presentados por tantos doctos maestros como honran esta casa. Será preferible que no intentemos competir puerilmente con lo mucho y bueno que ellos nos han dicho al respecto. Será mejor que mudemos la perspectiva y hablemos por ejemplo, de la lingüística general, remontándonos por sobre esta lengua castellana que es nuestra inmediata incumbencia, aunque sólo sea para dar algunas indicaciones en materia que va pareciendo insondable conforme se apuran sus extremos.

Los nuevos caminos por donde hoy discurre la lingüística aún no se han abierto al público, para decirlo pronto y mal, y son más bien privilegio de los especialistas. El estudio de la lengua posee una respetable antigüedad. Olvidemos los orígenes, y callemos sobre los aspectos más conocidos de la cuestión, si es que queremos ajustarnos a los términos de esta charla brevísima.

Durante el siglo XIX, tal estudio participó naturalmente del entusiasmo reinante por las teorías evolucionistas, que entonces comenzaron a derramarse por todos los meandros de la ciencia, y el resultado fue la estupenda edificación de la lingüística histórica y comparada, cuyos primeros vagidos se dejaron oír en el *Catálogo de las lenguas,* publicado en 1784 por el español Hervás y Panduro, pues el *Glossaire comparatif des langues de l'Univers,* publicado por orden de Cata-

lina de Rusia y al que Salomón Reinach atribuye la prioridad, sólo apareció tres años después. En adelante se aplica a estos trabajos un método que alguien ha llegado a equiparar con lo que fue el telescopio para la astronomía. A las lucubraciones a puerta cerrada, en que se solicitaba de la Esfinge que, a fuerza de insistencias estériles, revelara sola sus enigmas y que nos dijera cuál era el secreto de una lengua, sucede la aristotélica comparación de lo semejante con lo semejante, de las "simpatías y *dispatías*" (valga el helenismo), con lo que al instante comenzó a adelantar el conocimiento.

De aquí algunas valiosas generalizaciones, singularmente sobre el principio de regularidad en el cambio de los sonidos, pero la atención de los estudiosos se concentró en el grupo indoeuropeo y en los pormenores de su historia, que fueron pacientemente hacinados. De un modo general, no se procuró entonces una teoría de la lengua, salvo por parte de algunos individualistas, cuyo escepticismo, por lo demás, preparó la ruta al método analítico del presente siglo; método estimulado también por la necesidad de asomarse a algunas de las llamadas "lenguas nativas", ajenas al grupo indoeuropeo, a las semíticas, y a otras más que cuentan con larga tradición exegética y literaria. A la vez, en el estudio de las lenguas se fue abriendo paso una intención filosófica, que tiende a considerar el lenguaje como uno de los pocos sistemas fundamentales de formas simbólicas. Las relaciones funcionales compartieron entonces la atención antes exclusiva para las conexiones históricas. Se interrogó mucho más a fondo que nunca la inadecuación, que no ecuación, entre la arquitectura del habla y el discurso lógico; se investigó la densidad subjetiva y emocional que las lenguas traen consigo y que aún se revela en paralogismos y otros sobresaltos ajenos al puro razonamiento. En suma, la vida entera del lenguaje, con todas sus arbitrariedades y caprichos, fue objeto de examen respetuoso, como lo es para la botánica el arbusto silvestre, aun cuando carezca de las elegancias del rosal criado en los jardines.

En estos senderos, apenas transitados desde hace unos ocho lustros, la cooperación internacional, tan preciosa para el desenvolvimiento de las ciencias modernas, se vio entorpe-

cida, y a veces completamente atajada, como consecuencia de las dos guerras. Pero se han logrado ciertas conquistas, se han trazado firmemente ciertas doctrinas. En fecha todavía cercana, la lingüística ha podido ser admitida, con carta de ciudadanía cabal, como uno de los elementos que contribuyen a la soñada unidad de la ciencia. Y, lo que es más, se ha llegado a la novísima aplicación de la lógica simbólica y las matemáticas a las cuestiones del lenguaje, adoptándolas así en la vasta familia que, más o menos de cerca, obedece aproximadamente a la rienda de las ciencias exactas. No exageremos el punto, pues el lenguaje no es sólo una agencia intelectual, de transmisión, información o comunicación, sino también todo lo demás que saben la estética y las letras, y las razones del corazón que la razón no conoce. Pero se ha esclarecido el hecho de que, en una proporción apreciable y desde luego para sus funciones prácticas, el lenguaje se mueve según procesos más regulares de lo que antes se sospechaba y que, en realidad, está gobernado históricamente por un orden preexistente y propio, el cual sin cesar se mantiene al par que se renueva. En contraste, los organismos vivientes tienden a caer en el desorden y, como dice Schroedinger, "se van acercando a aquel peligroso máximo de entropía que es la muerte". Los hechos lingüísticos, que son actos correlativos y conscientes de la actividad cerebral, pueden, en cambio, determinarse estadísticamente hasta cierto punto.

De suerte que la materia de las viejas gramáticas vino primero a corregirse y complementarse por la lingüística histórica y comparada. Poco a poco, la morfología, la semántica y la fonética se erigieron en objetos de investigación especial, y pronto apareció ese nuevo interés filosófico de que antes hablábamos. Y, todavía más recientemente, los descubrimientos en otros reinos (el trabajo cerebral, las máquinas calculadoras electrónicas), así como el empleo de técnicas estadísticas y otras apenas ahora desarrolladas, han traído luz inesperada al estudio de la lingüística. Examínese, como el ejemplo más a la mano de estas investigaciones, el opúsculo de Yuen Ren Chao sobre *La significación del lenguaje*, publicado en 1956 por el Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos de nuestra Universidad Nacional, y compáreselo

con el tratamiento tradicional que se concedía a estos problemas.

Por supuesto que, para ser completos, hay que sumergir el estudio lingüístico en el estudio general de las comunicaciones humanas, pues ya lanzados por este camino, unos conocimientos tienen que enlazarse con los otros, como cuando Sor Juana hallaba puentes o metáforas explicativas rumbo a las verdades teológicas en sus meditaciones sobre la música. El estudio general de las comunicaciones humanas tentó alguna vez mi curiosidad, en cierto ensayo que puse bajo la advocación de Hermes, dios de los comercios o cambios en todos los sentidos del término. Allí me detuve un instante a considerar el "rayo adánico" de Lacordaire o comunicación mística anterior aún a la palabra, y también la mímica (y un poco la mímica animal cuando es expresiva, como la famosa danza de las abejas), pues el lenguaje parece una mera especialización hablada de la mímica, sin que esto signifique caer en las extremosidades de aquellos que todo querían sacarlo de la onomatopeya. Me detuve un poco, asimismo en los ademanes, señas y señales de todo orden (¡hasta hay, pase el disparate, "lenguas silbadas"!), en los ideogramas y jeroglifos, las pasigrafías de que nos dan muestras los alfabetos de banderines y las marcas de las carreteras, y muchas cosas más que no es del caso exponer y ni siquiera enumerar. Para dar idea del tono adoptado en aquel viejo ensayo, copio aquí dos párrafos:

> Cuenta Herodoto que Darío, al cruzar el Ister (Danubio), dejó a su retaguardia jonia cuidando un puente, con orden de esperar su regreso cierto número de días, al cabo de los cuales podían darlo por perdido, cortar el puente y regresar a sus bases. A este fin, les entregó una correa con tantos nudos como días contaba el plazo de espera. Aquí el uso de los nudos era un signo aritmético inmediato, era la aplicación del mismo principio que Robinson aplicaba en su isla, o el del preso que marca con rayas en el muro los días de su cautiverio. No así en los quipos peruanos, rama horizontal con lazos de distintos colores y anudados de diverso modo, en que los lazos representan una verdadera inscripción y se descifran como una clave. Primero se los empleó para contar, y luego se desarrollaron al punto de comunicar decretos enteros. Lo propio acontece con el *wampum*, sartas de conchas de los hurones o los iroqueses. La barra con muescas suele otras veces significar cómputos aritméticos, el monto de una deuda y la fecha de su cumpli-

miento; y partida longitudinalmente en dos, constituye un par de documentos, uno para el acreedor y otro para el deudor, que reunidos nuevamente en uno verifican, por coincidencias de ranuras, la autenticidad del convenio.

El signo más elemental es el objeto que por sí mismo se aplica a la acción sugerida: un hacha, la guerra; una pipa cargada, la paz, la conversación amigable. Menos claro ya aquel mensaje de los escitas a los persas: un ave, un ratón, una rana y cinco flechas; lo cual aparentemente significaba (pues otros lo entendieron como un mensaje de sumisión): "No intente combatirnos quien no sea capaz de remontarse como el pájaro, esconderse bajo tierra como el ratón o cruzar los pantanos como la rana, porque lo aniquilaremos con nuestras flechas." Cuando estos mensajes no consisten ya en el objeto, sino en la pintura del objeto, comienza el jeroglifo.

(Hermes o de la comunicación humana.)

Podríamos añadir, a título de ornamento, el caso de los tejos marcados que usan los guerreros aqueos para sortear el honor de combatir con Héctor, y el mensaje mortal que llevaba consigo Belerofonte (algo así como: "Al recibo de la presente, darás muerte al portador"), y que, por lo visto, él no era capaz de descifrar. Y, por cuanto a las relaciones entre la aritmética y los signos comunicativos, podríamos recordar a Descartes, quien presintió en la matemática una manera de pensar que nace del lenguaje, así como su lejano contrincante, Vico, desarrolló la doctrina de la fantasía en el lenguaje.

Si hoy volviéramos sobre aquellos temas, nos agradaría consagrar un capítulo a los recursos que se han inventado para escribir (o inscribir), conservar y transportar de un país a otro todo el movimiento de un *ballet*, recursos en que —si no me engaño, y aunque hay antecedentes que datan, con Beauchamps-Feuillet, de fines del siglo XVII— descuella hoy el sistema llamado *Labanotation* ("labanotación", por referencia a su inventor Rudolf Laban), lúcidamente expuesto hará un par de años por Ann Hutchinson, y que parte de algo como una estrella de los vientos, acompañada de signos convencionales y fáciles para fijar los pasos, saltos, quiebros de cintura y cabeza, avances y retrocesos, acciones de tronco y extremidades, enlaces entre los distintos personajes, y demás figuras de la danza; es decir, la coreografía como la define el Diccionario académico: "arte de representar en el papel

un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas".

Además, si hoy volviéramos sobre aquellos temas, no habría más remedio que esforzarnos por explicar esa difícil teoría —ha venido a llamársela Teoría de la Información—, la cual se propone medir la cantidad de información contenida en un mensaje (por ejemplo, las señales telegráficas de cualquier orden) y buscar los símbolos capaces de emitir y traducir los mensajes o señales del modo más económico posible —concepto de economía física, por supuesto— sin perder un adarme de la información transmitida; extremos que resultan análogos para la telefonía, la radiodifusión, la televisión, el radar y, en suma, para las mismas comunicaciones escritas u orales, puesto que, en el trato humano, todo parte del lenguaje y vuelve al lenguaje.

Si queremos una prueba sobre los peligros de un mensaje y cómo puede alterarse en la transmisión (lo que llegó a ser un "juego de trinchera", ya que no "de salón", durante la Guerra número I), lo encontraremos en las estrofas 46 a 63 del *Libro de Buen Amor,* donde el regocijado Arcipreste de Hita nos cuenta el diálogo a señas ("señas de letrado"), entre un rústico romano y un sabio griego, donde cada uno entendió otra cosa y, mientras el sabio quedó satisfecho de que el romano había admitido la teoría de la Trinidad, el "ribaldo" o rústico se alejó furioso y dándose por agraviado ante las que tuvo por amenazas de su docto interlocutor. El cuento recuerda la disputa de Panurgo y Taumasto en Rabelais; se lo descubre por primera vez en ciertas glosas jurídicas de los siglos XII o XIII; reaparece en el diálogo medieval de *Plácidas y Timeo;* en los argumentos de Forcadel, rival de Cujas (Tolosa, siglo XVI); y todavía lo emplea Nebrija, entre otros, siempre con intención satírica y para azotar a los ignorantes.

Finalmente, y al sumergir el estudio de la lengua, como hemos dicho, en el estudio general de las comunicaciones humanas, no conviene olvidar la modulación de la voz, que escapa a la mera estructura del lenguaje, y sobre lo cual ofrezco dos ejemplos que casi son dos chascarrillos:

1) Un padre lee, indignado, este telegrama de su hijo:

a) (Tono autoritario.) "¡Estoy arruinado, mándame dine-

ro!" Y comenta, lamentándose: "¡Hijo irrespetuoso!" ¡Si al menos me hubiera telegrafiado así!:

b) (Tono implorante): "¡Estoy arruinado, mándeme dinero!"

2) En una comedia andaluza de los Álvarez Quintero, que cito de memoria, aunque aseguro que he respetado lo esencial:

"—Y qué ¿ha llovido en el cortijo?

—Pues verá usted, señorito:

a) (Tono menor): Como llover, llover, lo que se llama llover, sí ha llovido.

b) (Tono mayor): Ahora, que como llover, llover, lo que se llama llover, no ha llovido."

Pero recobremos el hilo de nuestro asunto. La Teoría de la Información se apoya en el cálculo de probabilidades y en la estadística matemática, y aunque ha partido de un principio práctico en apariencia (ingeniería de las transmisiones), trasciende a la ciencia pura, por donde se desborda al fin sobre las ciencias humanas, interesa al criterio histórico de la prueba o testimonio, a la teoría del conocimiento y toca el lindero de la filosofía, donde será cuerdo que se detenga. Jurgen Ruesch y Weldon Kees, por su parte, rondando los límites de esta teoría, acaban de consagrar un sugestivo ensayo a la "comunicación no verbal, o notas sobre la percepción visual de las relaciones humanas". Piden allí auxilio a las conclusiones de la lingüística, la antropología, la sociología, la psiquiatría, el psicoanálisis, la semántica, la matemática, la cibernética o "gubernética" de las máquinas, y la neurofisiología. ¡Ay, que ante este alud de consideraciones científicas la vieja lingüística romántica parece la imagen de la penuria, aunque también de la heroicidad! ¡Ay, que la lingüística va dando la espalda a los escritores y pronto se refugiará en los laboratorios atómicos! *(Cum grano salis.)*

Por supuesto que estas sublimidades lingüísticas andan ya muy lejos del trato concreto de la lengua que a los escritores incumbe. Pero, aun sin salir de nuestro ámbito, da grima pensar que todavía corren por ahí manuales de gramática en que se habla de la "analogía", palabra y concepto pitagóricos, heredados de los remotísimos siglos en que aún se pensaba que existe una armonía secreta y necesaria entre el objeto y

la palabra con que se lo nombra. De lo que ya hacía donaire Proclo, observando que, si existiera tal relación mística, Aristocles no hubiera podido llamarse Platón, ni Tirtamo hubiera podido llamarse Teofrasto. Como si dijéramos, que don José Martínez Ruiz no hubiera podido llamarse "Azorín", cuando se le antojó hacerlo, sin incurrir en alguna violación de carácter sacro. Y adviértase que estas vejeces se conservan aún por los días en que ya la gramática ha alcanzado, con la escuela danesa, ese desarrollo que le permite mudarse del orden normativo al orden llamado "estructural".

No quiere esto decir en manera alguna que la ley lingüística sea la arbitrariedad, lo que supondría una palmaria contradicción con lo que antes expusimos. Ya se entiende que la censura contra la tesis de los analogistas sólo se refiere a la doctrina sobre el origen o creación del lenguaje, no al lenguaje ya creado. Pues aquí hay, desde luego, aunque no una relación mística, sí algo como un convenio respecto a lo pactado o establecido, sea consciente o inconscientemente y las más veces por difuso arrastre secular. Si en el instante teórico de la creación verbal (su símbolo puede ser el instante en que Adán dio nombre a los animales) fue dable llamar "vino" al pan o viceversa, después del bautismo ya no queda más que llamar al pan "pan", y al vino, "vino", para dar un nuevo sesgo a la frase hecha.

Por supuesto también que, si en los usos prácticos del lenguaje hay cierta indiferencia, que en algo recuerda la indiferencia anterior al bautismo, el rigor va aumentando —aunque no sea ya la armonía mística que soñaban los analogistas— según nos acercamos a los usos que llamaremos teóricos: la filosofía, las ciencias, las letras, la poesía. En efecto, en los usos filosóficos y científicos del lenguaje, habrá que ceñirse al concepto de la adecuación, propiedad, exactitud (que va desde la palabra precisa, pasando por el tecnicismo estereotipado, hasta la fórmula matemática); y en los usos del lenguaje artístico —letras, poesía— habrá que apegarse a la intención expresiva, prefiriendo éste o el otro término por múltiples razones de corrección léxica y gramatical, así como de valor estético (fundamento de la "estilística"); y en los usos teórico-prácticos, que por una parte atienden al encanto

del habla y, por otra, a su eficacia persuasiva (en suma, la retórica o arte oratorio como lo define la antigüedad clásica), aun habrá que tomar en cuenta asimismo la oportunidad y la conveniencia social. Todo ello significa una fuerza atractiva mayor o menor entre el objeto y su nombre, fuerza que podrá mudar de un caso a otro, según las mil circunstancias que lo envuelven y le dan su carácter, pero no por eso deja de existir. Y en este sentido elástico y sometido a las distintas utilidades del momento y a ese *sí sé qué* llamado el gusto, es admisible todavía aquella vieja lección sobre las palabras *nobles* e *innobles*, expuesta, después de otros, por Casio Longino, secretario de la reina Zenobia de Palmira en el siglo III de nuestra era, o quien haya sido el autor del precioso tratadito *De la Sublimidad*. ¿Queremos, de paso, algún ejemplo sobre la variabilidad en el grado de nobleza de las palabras? Pues veamos cómo el popularísimo nombre de "Juana" queda dignificado por el solo hecho de haberlo incrustado en sus sonetos el Licenciado Tomé de Burguillos, o cómo el vulgarísimo de "Francisca Sánchez" queda como trocado en oro por haberlo acomodado Rubén Darío en un gracioso endecasílabo.

Pero, se preguntará el paciente auditorio, ¿corresponde todo esto al programa de la Academia? ¡Oh no! Aquí nadie prescribe sus obligaciones a nadie, ni estamos formulando programas, y ya los señores académicos honran sobradamente a nuestro país y a nuestra habla entregándose a las inspiraciones de su propia minerva. Yo sólo he querido desahogar ciertas inquietudes que han provocado en mí algunas lecturas recientes, aprovechando para ello la ocasión que me proporcionaba este acto, y así, con toda intención y muy de caso pensado, borrar un poco mi persona entre consideraciones abstractas, ya que, por desgracia, el carácter mismo de esta sesión la exhibía demasiado.

Señores académicos: muchas gracias. Muchas gracias, señoras y señores.

Cuadernos Americanos, México, julio-agosto de 1957, año XVI, número 4. *Memorias de la Academia Mexicana*, tomo XVI, México, 1958. *Suplementos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, núm. 21, segunda serie.

NUESTRA LENGUA

I. Generalidades

1. El habla es el don de hablar, característica del hombre, que los animales sólo manifiestan en rudimentos, aunque a ellos les bastan para entenderse entre sí.

2. Por una parte, el hombre ha hecho el habla; por otra, el habla ha hecho al hombre: dos agentes que se modelan el uno al otro. El que deseaba labrar una estatua hizo un cincel: el cincel lo hizo poco a poco escultor.

3. El habla es una especialización oral de las señales que hace nuestro cuerpo para expresar lo que desea. Aunque esta especialización oral venció, por cómoda y económica, a las otras señales, éstas quedan aún junto al habla, sea que la refuercen o simplemente la acompañen, en los ademanes y en los gestos.

4. La *escritura* vino muchos siglos después para enviar a distancia, con la mayor exactitud posible, las señales del habla —concepto de fijación en el *espacio*—, y también para guardar las expresiones y el contenido del habla de modo que "no se lo lleve el viento" o no se olvide —concepto de fijación en el *tiempo*—. A la escritura propiamente tal precedieron varios sistemas aproximados, como esos signos que aún se usan en las carreteras, etcétera. Y para los mensajes a distancia, se usaron y aún se usan varios recursos auxiliares: los tambores y leños huecos o las fogatas del primitivo, las marcas del cuchillo en los árboles, los "telégrafos" de banderines y luces en los barcos, el verdadero telégrafo eléctrico, el teléfono, la radioemisión, etcétera.

5. El *lenguaje* es el cuerpo de expresiones orales en que se manifiesta el don del habla. Merced a la facultad del habla, el hombre posee un *lenguaje*. La *lengua* —o también el idioma— es el *lenguaje* que habla determinada comunidad: español, inglés, francés, nahua. Se dice "el *lenguaje*", en

general; se dice "los idiomas", "las lenguas", conjunto de particularidades; o, concretamente, "esta lengua", "aquel idioma".

6. *Habla, lenguaje, lengua, idioma,* son términos que se usan con cierta indiferencia unos por otros. La frontera no está trazada. El objeto de haberlos distinguido aquí ha sido tan sólo el explicar algunas nociones principales, de la más abstracta a la más concreta. Por *habla* suele entenderse también la selección personal que cada uno hace habitualmente dentro de su lenguaje: "En el *habla* de Fulano no está el llamar *ebrio* al *borracho*."

7. El habla, y por consecuencia el lenguaje, los idiomas o lenguas, *no se han ajustado absoluta y totalmente a un sistema mental inflexible.* Aunque la inteligencia y la razón los han tutoreado en mucha parte, también en mucha parte han crecido espontáneamente como los árboles.

8. La *Gramática* da las reglas de los usos que se consideran preferibles, pero ni puede abolir los demás usos, ni es siempre indispensable que lo haga (fuera del trato de buena educación o las funciones de la cultura), ni ella misma logra defenderse del empleo inveterado de formas ajenas a toda lógica. Por ejemplo: saltar la comba —que aquí decimos "la cuerda"—, "a pie juntillas", frase que se considera correcta, aunque lógicamente debiera ser: "a pies juntillos".

9. En nuestro lenguaje se descubren fácilmente *residuos del pensar primitivo,* que no corresponden al estado actual de conocimiento o la ciencia, y bien mirado hasta pueden ser antropomorfismos risibles, como el atribuir sexo a los objetos mediante los llamados "géneros", declarándolos convencionalmente masculinos o femeninos: *el* banco, *la* silla, *el* sol, *la* luna. Para estas últimas palabras la convención es inversa en alemán, donde *Sonne* es femenino, y *Mond* masculino. Por aquí se ve lo arbitrario y casual de estas atribuciones.

10. El lenguaje, y por consecuencia los idiomas o lenguas, no ofrecen *formas fijas* y nacidas de una vez para siempre en el estado que nos es habitual, en el que usamos. Se han modificado con el *tiempo* y se modifican en el *espacio.* El español que hoy hablamos no es igual al español del *Poema de Mío Cid* (siglo XII). Y, dentro de una sola época, la nuestra, el

lenguaje del norte de Francia difiere un poco del lenguaje del mediodía. No se habla español exactamente lo mismo en las Provincias Vascongadas que en Aragón o en Andalucía. Hay diferencias entre el lenguaje del norte de México (digamos, Monterrey) y el del sur (digamos, Mérida); entre el del este (digamos, Veracruz) y el del oeste (digamos, Guadalajara). En general, no se habla el español lo mismo en España que en Hispanoamérica o en Salónica.

11. Esta variabilidad del lenguaje no es consecuencia única de la variabilidad del tiempo y del espacio; sino que el lenguaje, corriendo como un río por distintos cauces (distintos ambientes naturales, comarcas donde quedan residuos de distintas lenguas anteriores, o que sufrieron distintas invasiones de otros pueblos de diverso idioma, o simplemente contactos y vecindades con distintos grupos extranjeros), acarrea al paso variados sabores y matices; ya en la construcción de frases, ya en la forma de las palabras, ya en las pronunciaciones, acentos, "tonadas" y maneras de hablar.

12. Un idioma varía con el tiempo, con el espacio, con las circunstancias de su desarrollo. Nunca está completo en parte alguna. Nunca acabado de hacer en ningún momento. Por eso resulta una falsedad ese criterio que atribuye al idioma una entidad final y absoluta. Por ejemplo, se dice y repite: "En aquella época la lengua no estaba aún madura." ¿Madura con respecto a qué modelo ideal? La lengua de cada época está prácticamente madura para tal época. Si resucitara un hombre de la Edad Media, nuestra lengua no le parecería cosa madura, sino una incómoda corrupción.

II. Latín y romances

1. Así pues, la vida de las lenguas se reduce a la evolución o cambio en el espacio y en el tiempo. Y esto aconteció con la antigua *lengua latina*, una de las más importantes del importantísimo grupo o conjunto de lenguas emparentadas llamado *indoeuropeo*. Los cambios se fueron acentuando, y al fin sucedió como si el latín anterior hubiera tenido un puñado de hijas: nuevos estados, nuevas apariencias de la madre.

Ayer se consideró que estas transformaciones eran decadencias. Un secreto instinto policíaco de perseguir y delatar culpas presidía a estos juicios. Hoy se entiende y admite que las transformaciones son legítimas, por responder a las nuevas condiciones y necesidades de distintos lugares y tiempos.

2. La *lengua latina*, conforme se deshacía la unidad del antiguo Imperio Romano, fue dando origen, por toda la antigua Romania o sea en los distintos territorios de su dominio, a las llamadas *lenguas románicas* o romances: el italiano, el francés, el provenzal, el catalán, el español, el portugués, el indeciso reto-romano (valles alpinos al nordeste de Italia y al sudeste de Suiza), y finalmente el rumano, en la antigua Dacia romana, hoy muy mezclado de vocabulario eslávico y otros elementos.

3. Había en la Antigüedad *dos latines*. Uno es el latín literario en que escribieron Horacio y Cicerón; suerte de lengua artificial e instrumento de la cultura. Otro era el latín de la conversación y el uso diario, el latín vulgar, que se siguió hablando en los lugares conquistados por Roma aun después del año 476, caída del Imperio Romano. Aunque en estos lugares había funcionarios y oficiales que escribían la lengua literaria y hablaban el latín vulgar de la gente educada, los dominaba numéricamente la inmensa población de soldados, colonos y campesinos que hablaban todavía más a lo plebeyo el latín vulgar, y que además se dejaban influir por los contactos con los pueblos nativos, de hablas diferentes. Y todos estos factores, obrando de consuno, fueron dando origen a las mescolanzas de que han nacido los romances. Singularmente cuando las invasiones bárbaras dejaron a cada antigua colonia entregada a sus propias fuerzas.

Así acontece por toda la antigua Romania. En la alta Edad Media, hasta hubo Padres de la Iglesia que recomendaban a los predicadores usar en sus homilías y sermones ese latín ya adulterado y plebeyo, para que mejor los entendiera la gente humilde, las ovejas predilectas del Cristianismo.

4. Van configurándose los *romances*, que todavía se deshacen por las orillas y dan, como brotes, unas seudolenguas ya de tercera instancia o *dialectos*. Dejaremos a los pobres dialectos, aunque sean también brotes legítimos, en su mala

opinión y su fama equívoca (¡otra vez el prejuicio policíaco que tanto ha enturbiado los estudios lingüísticos!), para sólo hablar ya del español, nuestra lengua.

III. El español

1. Nuestra lengua, el *castellano* que se llamará *español* cuando domine prácticamente el país, entra desde el norte de España como una cuña o cuchilla, y luego se expande hacia los litorales que, en sus peculiaridades propias, ofrecen ciertas semejanzas. El castellano nunca pudo nivelar esas disidencias. Entre el castellano y las zonas que no llegó a invadir del todo hay, naturalmente, zonas intermedias. Y hoy casi podemos decir que el español defiende sus dominios actuales con un sonido gutural y tajante, que le es bien característico: reina plenamente el español, hoy por hoy, dondequiera que se escucha la *j*, dondequiera que se esgrime al hablar el machete de la *j*.

2. Al correr del tiempo y según las vicisitudes históricas, la lengua española ha recibido, sobre la masa original del latín vulgar vuelto romance, ciertos elementos de otras lenguas peninsulares prerrománicas: elementos ligures, tudetanos, vascos, fenicios, cartagineses, griegos; y luego, aportaciones de lenguas no peninsulares, como los términos guerreros y otros tomados a las hablas germánicas, las palabras árabes —más bien para la administración y la cultura—, etcétera.

3. Entre todas estas lenguas peninsulares ajenas al romance, el caso más singular es el caso del vasco, vascuence o vascongado, "sagrado chorro de piedras" que decía un poeta. Esta extraña lengua quedó enquistada en la Península como una supervivencia de remotas edades. Ha dado lugar a muy detenidas investigaciones y también a las fantasías más desorbitadas. Tiempo hubo en que se la declaró la lengua del Paraíso. La ciencia ofrece hoy, sobre su origen, tres hipótesis principales: a) que es lengua camítica, africana, afín del bereber, el copto, el cusita y el sudanés; b) que es lengua fundamentalmente caucásica; y c) que es una mezcla de ambas corrientes.

4. Los varios romances, hijos del latín, palpitan ya a principios del siglo VIII. Cuando los árabes invadieron España, ésta conservaba la unidad lingüística, el latín de su tiempo, abuelo del castellano.

Los hispanorromanos que se refugiaron en el norte fueron ensanchando su dominio a partir del siglo XI. A esto se llama la "Reconquista". Para esos días, en España hay ya un mosaico de lenguas: además del castellano, hay el catalán, el gallego-portugués, el leonés y el mozárabe llamado a desaparecer.

5. La lengua castellana o romance vulgar comienza a configurarse de modo titubeante desde el siglo IX hasta el siglo X. Los diplomas y documentos notariales de la época, que pretenden redactarse en latín, se van dejando penetrar cada vez más por el nuevo modo de hablar como por una humedad del subsuelo. En las *Glosas Emilianenses* y en las *Glosas Silenses* (monasterios de San Millán y de Silos), ambas del siglo X, estas nuevas formas se usan ya de modo consciente.

6. Entretanto, por influencia de los inmigrantes "francos", aparecen los primeros galicismos, cuya introducción no ha de cesar ya a lo largo de la Edad Media. Naturalmente, esos galicismos han dejado de serlo, han sido ya absorbidos por el castellano y pertenecen a su auténtico patrimonio: *homenaje, mensaje, palafrén, deleite, vergel, manjares, viandas,* etcétera. Así ha sucedido ya en nuestros días con los anglicismos "mitin", "líder", "club". Estas absorciones de vocablos extranjeros forman parte del desarrollo normal de los idiomas. Hoy estamos plenamente seguros de que estamos hablando español cuando usamos palabras de diverso origen, como "arroyo" (voz de substrato prerromano), "pájaro" (derivadas del latín), o "alcázar" (procedente del árabe) (ver 1, 12 y 5).

7. La épica naciente canta ya a los Condes de Castilla, llora a los Infantes de Lara y a Sancho II, caído en el sitio de Zamora. Pronto ocurre en toda la Romania algo como un desperezo que hoy llamaríamos "nacionalista", manifiesto anhelo de poner en valor y en la lengua que de veras se habla, las realidades actuales y circundantes. Ello determina el triunfo del romance. El latín queda relegado a la función de lengua

auxiliar. Las hijas se emanciparon de la madre, y la confinaron en los menesteres humildes propios de la vejez. Antes de mediar el siglo XII, con el cantar de *Mío Cid,* la lengua entra ya por el camino real de la literatura. En el siglo XIII, la adopción del romance es definitiva.

8. Pero no nacen a un tiempo todos los géneros. Don Alfon X el Sabio, gran organizador de la prosa histórica y didáctica, se pasa de buena gana al gallego-portugués cuando quiere ejercitarse en la poesía lírica y cantar a la Virgen María, como si todavía la adusta lengua castellana no se acostumbrara a estos primores y encantos métricos.

Sin embargo, de tiempo atrás las intenciones líricas del castellano venían ensayando salidas aventureras. Había canciones en árabe o en hebreo (las *muwachahas*) que admitían, hacia el final, y a modo de lujo, palabras y aun frases enteras en romance (las *jarchas*). Se asegura que esta singularidad comenzó a principios del siglo X, pero la mayoría de estas canciones data de los siglos XI y XII, hay unas tres en el siglo XIII, es decir, en tiempos de Alfonso el Sabio, y aún aparece alguna en pleno siglo XIV, sin duda manifestación artificial de arcaísmo.

9. Echa a andar la lengua española. A la etapa arcaica sucede la prosa de Alfonso el Sabio. El español medieval se acerca al humanismo (siglo XV), y aparece el español llamado por los filólogos "preclásico". De 1525 en adelante, entramos en el Siglo de Oro, y la gran expansión imperial de España se refleja en la nueva musculatura de la lengua. El español ha llegado a ser lengua universal, y se permite las audacias barrocas (gongorismo, conceptismo). Y nos asomamos a América.

10. Como resultado de emigraciones y conquistas, la lengua española —además de hablarse en la Península— se habla hoy en nuestras Américas continentales e insulares, en las Filipinas y en las Canarias, en regiones de África, Turquía y Grecia, y en el sudoeste de los Estados Unidos, que antes fue región hispanomexicana.

IV. AMÉRICA Y MÉXICO

1. Acercándonos a lo nuestro, y acéptese o no la hipótesis del "andalucismo americano", conviene recordar estos hechos: 1) la proporción de andaluces, extremeños y murcianos que pasaron a la conquista de América parece haber sido de un 50 por ciento; 2) Sevilla y Cádiz monopolizaron durante los dos primeros siglos el trato y comercio con América o, como se decía entonces, con las Indias; 3) en el siglo XVI acontece una intensa transformación fonética en la lengua peninsular. El español que se hablaba entonces es más o menos el que llevaron a Oriente los sefarditas expulsados de España. Pero esta lengua se estancó entre los judeoespañoles, y allá conserva hasta nuestros días abundantes formas anticuadas. En América, al contrario, la transformación se acentuó de la manera que todos conocemos.

2. En el grupo hispanoamericano, se dibujan con mayor o menor aproximación cinco zonas lingüísticas: 1) una zona de Estados Unidos, la meseta mexicana y parte de Centroamérica; 2) costa mexicana del Golfo, parte de Centroamérica, las Antillas, Venezuela y una faja del litoral colombiano; 3) el resto de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia; 4) la zona rioplatense, con el Paraguay por centro; y 5) Argentina y Chile. Téngase en cuenta que este trazo es todavía muy indeciso. El verdadero mapa lingüístico de nuestras Américas está todavía por hacer.

3. *El principio de economía* de Fermat es tan válido en física como en fisiología y en psicología. Desde luego, este principio tampoco puede ser ajeno a las evoluciones lingüísticas. Tal principio permite asegurar desde ahora que el español del futuro evolucionará hacia el ahorro de esfuerzo. Acaso acabe por imponerse el modo de hablar hispanoamericano. Este modo de hablar se considera sumariamente como el "andalucismo de América". Pero procede más bien de los vulgarismos y plebeyismos comunes a la soldadesca peninsular reclutada para la Conquista. Desde luego, hay vastas regiones de España que confunden, como América, la *z* o la *c* suave con la *s*, y donde espontáneamente se pronuncia la *y* en vez de la *ll* castiza, la cual se aprende artificialmente a pro-

nunciar en las escuelas. Si en efecto la evolución se encaminase por la línea de la economía o comodidad, el término extremo pudiera llegar a ser el "antillano", que, por huir los tropiezos de las consonantes, se deshace a veces en un verdadero flujo de vocales. (Recuérdese el juego verbal llamado precisamente "fuga de consonantes"). Si así fuere, acontecería algo semejante a lo que aconteció cuando aparecieron las lenguas romances, que poco a poco tomaron el sitio de la lengua madre latina. Las hijas americanas estarían entonces llamadas a recoger la deslumbrante y honrosa herencia peninsular, pues hay un paralelismo entre la latinización de España y la hispanización de América. En estos casos, no es indiferente en manera alguna la situación que ocupan los pueblos en el mundo. La decadencia o el florecimiento políticos determinan decadencias o florecimientos lingüísticos. No sabemos lo que el porvenir nos depara.

Por supuesto, esta evolución, si llega a acontecer, todavía requerirá algunos siglos, y más de los que requirió la transformación del latín en romance, pues los elementos de comunicación son hoy mil veces más activos y eficaces que entonces, así como los recursos de fijación por medio de la cultura lingüística. Además España e Hispanoamérica hablan por suerte la misma lengua, y la evolución posible abarcará a ambas, no habrá una verdadera separación como entre el latín y los romances.

4. En México hay cuatro zonas lingüísticas que se distinguen fácilmente: 1) el norte de la República, no tan uniforme como parece; 2) la altiplanicie central, dominada por la ciudad de México que le imprime su carácter, como Castilla lo imprime a España; 3) las "tierras calientes" de la costa oriental, sobre todo Veracruz y Tabasco; 4) la península de Yucatán, cuyas características comienzan en el estado de Chiapas y se alargan hacia Centroamérica.

5. Sin pretender en modo alguno agotar el tema, que requiere estudios especiales, sean a título de ejemplo, unas cuantas peculiaridades mexicanas.

De una manera general, se advierten en nuestra pronunciación las tendencias a suavizar la *j*, haciéndola más delantera o acercándola un poco a la *h* inglesa; a prolongar un poco la *s*,

no encorvando la lengua hacia arriba como en España, sino manteniéndola plana, al modo de la *s* francesa; singularidad de la ciudad de México sobre todo, que ha hecho decir a un dominicano: "esto es un mar de *eses*, del cual emerge uno que otro sonido"; lo que recuerda un poco la pronunciación guipuzcoana, donde al "cocido" le llaman "loss cossidoss", plural que aumenta la extrañeza. También se advierte la inclinación a convertir la *ll* y la *y* en *g* sonora francesa, por las regiones de Puebla y Orizaba y quizá otras, como se hace en la Argentina. En la meseta central hay afición a eludir un poco las vocales, apretando las consonantes, al revés de lo que pasa en Veracruz o en las Antillas, de modo que aquí se da una "fuga de vocales". Nuestro gran poeta Lui G. Urbina solía saludar a sus amigos con esta frase: "*¿Cóm t'va viejcit?*" También se tiende a articular con exceso las pronunciaciones difíciles: *exactitud* en lugar de *esatitú* que generalmente se permite el pueblo español. A veces este escrúpulo llega a excesos que hacen sonreír un poco a los españoles ante los turistas de nuestro país. (Esta exageración del cultismo puede relacionarse con cierto alambicamiento de las expresiones: "No pude *localizar* a Fulano": en vez de *encontrarlo* o *dar con él*.) En cuanto al vocabulario, naturalmente influyen los estratos de las distintas lenguas indígenas. Y quedan, en el habla culta, formas anticuadas como "fierro" por "hierro", sin contar las que se conservan en el campo y entre la gente humilde, como "truje" por "traje", "priesa" por "prisa" o "mesmos" por "mismos"; todo ello, supervivencias del siglo XVI en que por primera vez nos visitó la lengua española.

La influencia predominante de la cultura francesa en cierta época trae una contribución de galicismos, no sólo a México, sino a toda Hispanoamérica ("capitoso", por "embriagador" en ciertos poetas del Modernismo): y hoy se deslizan numerosos anglicismos en México por la vecindad con los Estados Unidos y las mutuas relaciones cada día más estrechas de la economía, la industria, los deportes. Nótese que la misma Intervención Francesa dejó residuos entre nosotros ("mariachi" —música para la boda o *mariage*— y, hasta hace varios lustros, "el versa", como se llamaba en los restaurantes

capitalinos de lujo al que servía el café). Y adviértase que aun las cartas o minutas de los restaurantes contribuyen a la introducción de extranjerismos.

En cuanto a las construcciones, la variedad es mucha, pero, en suma, el mexicano no tiene que vencer demasiadas resistencias para conformarse con el ideal general de la lengua. No tenemos *voseo,* sino que somos región de *tuteo.* Y ya en Chiapas, por ejemplo, se encuentran algunas formas verbales típicas de la América del Sur, como "sentate", por "siéntate", etcétera.

Algunos verbos transitivos y algunos neutros se usan con el pronombre *se* (ya haciéndolas dativos éticos, o ya reflexivas, como les llama la Gramática): "*se* raptó a una mujer", "el ganado *se* abreva", en vez de "raptó" y "abreva", sin el *se,* como dicen en España.

Los falsos cultismos, los alambicamientos de expresión y los barbarismos se perciben ahora más que antes entre la gente muy diversa y de muy distintas clases y niveles que recluta la radio.

Hay ciertas tendencias estilísticas propias, como en todas partes, y una muy peculiar es el empleo cariñoso de los apodos que designan efectos o mutilaciones de la persona: "¿Qué me cuentas, *cojito*?", "¿Qué pasa, *tuertito*?"

El uso y abuso del diminutivo es característico: un "ratito", un "ratitito", "tantito", "merito", "lejitos".

Se abusa mucho del *qué* en las preguntas: "¿Qué, mañana estarás en tu casa?", en vez de "¿Estarás mañana en tu casa?" Se usa con frecuencia el *hasta* al revés: "Estaré en casa *hasta* las once", cuando se ha querido decir: "*No* estaré en casa hasta las once, pues antes andaré en negocios por la calle." Hay torpeza en algunos empleos del *en*: "Te veré *en* la tarde", en vez de "por la tarde", o "a la tarde", etcétera.

Así como, en España, algunos tienen el abominable vicio de salpicar las frases con vaciedades como "¿me entiende usted?", "¿verdad?" y otras al mismo tenor ("Anoche, ¿verdad?, estaba yo cenando, ¿me entiende usted?, cuando se oyó un tiro"), así en México padecemos el abominable vicio de meter por dondequiera en las frases el estribillo "*este*", sin duda para cubrir momentáneos oscurecimientos mentales. El

resultado es una suerte de insoportable tartamudeo psicológico: "Anoche, *este*, a la hora de cenar, *este*, se me ocurrió, *este*, que hoy podríamos tratar nuestro asunto."

Y una condición ya más social que lingüística está en el deseo predominante de hablar a medio tono y sin levantar mucho la voz. El español peninsular habla generalmente en voz más alta y, comparada con la nuestra, algo imperiosa en apariencia, lo que desconcierta un poco a los mexicanos cuando van por primera vez a España.

Ya se ve que la observación anterior no es una censura, pero aun las censuras que arriba quedan mencionadas no significan que todo sea error en la manera de hablar de los mexicanos, la cual, por el contrario, ofrece manifiestos encantos y atractivos como lo reconocen propios y extraños: así la conservación de ciertos términos castizos y legítimos que en España van cayendo en desuso ("angosto" por "estrecho", como allá dicen casi siempre); la conservación de ciertos sentidos propios que en España se han pervertido (allá dicen "hábil" para decir "bribón"); la tendencia natural a la rotundidad de las frases y su construcción coherente, en vez de las expresiones o interjecciones vacías y en vez de las frases que empiezan por dondequiera y acaban de cualquier modo, vicios que en otras partes se advierten con alguna frecuencia; la manifiesta pulcritud de algunos usos en labios plebeyos (aquí nadie dice "*me se olvidó*"); y un no sé qué de la antigua cortesía nacional que ha logrado salvarse a despecho de las violentas transformaciones sociales y que trasciende a las fórmulas de la misma conversación, etcétera. A esto pudiéramos fácilmente añadir otras condiciones recomendables en la lengua de los mexicanos, pero ello nos llevaría muy lejos.

Dejamos fuera de este rápido análisis muchísimas otras peculiaridades secundarias o regionales que han sido objeto de abundantes monografías. Se ha dicho que la conquista lingüística de México no ha terminado aún.

6. Por toda España y desde el Bravo hasta Patagonia —las zonas por excelencia de la lengua española— se da naturalmente, como sucede en otras lenguas, el duelo entre el "academismo" por una parte, o tendencia a seleccionar, sobre la masa común de la lengua, lo que parece más recomendable

y propio de la gente educada, y por otra parte, el "popularismo" o deseo de aceptar cuanto se dice, sin calificarlo ni someterlo a censura. Este duelo se da en mayor o menor grado y aparece cruzado de ciertas corrientes transversales. Así, se creería al pronto que en España predomina el academismo en la lengua común, cuando lo cierto es que, en algunas clases sociales de Hispanoamérica, muchos modos peninsulares parecen plebeyos, y que estas clases hispanoamericanas exageran su esfuerzo por hablar con decencia hasta el alambicamiento (ya lo observamos antes de paso), así como también se resisten más al neologismo que el público y el lector españoles. ¿Acaso, como se ha afirmado, se siente América menos dueña de la lengua que España? Esta afirmación es algo ligera y apresurada, algo sumaria aunque seductora a primera vista.

La Academia Española, a través de su órgano que es el Diccionario, procede con justa cautela ante neologismos, regionalismos y americanismos, y en cambio, como el Diccionario es obra acumulada de varias generaciones, en él se conservan inconscientemente términos ya incomprensibles o muy anticuados. Ante esta actitud, se alza la de muchas autoridades que ya no soportan un Diccionario *antológico*, sino que desean un Diccionario con las puertas abiertas de par en par a cuanto se dice y se habla. Y lo que se aplica al léxico en los diccionarios, puede aplicarse a las morfologías, la pronunciación y la sintaxis.

Entre uno y otro extremo hay que buscar un cuerdo equilibrio, con miras siempre a respetar la unidad, la base idiomática de la lengua. Así lo reconoce la Academia Española, que ya en su Diccionario Manual da un paso prudente hacia la transacción. La nueva edición de su Diccionario oficial muestra en tal sentido un notable progreso, y últimamente ha emprendido trabajos lexicográficos de suma importancia que poco a poco han de publicarse.

Este género de problemas que el físico llama "problemas del equilibrio dinámico o equilibrio en movimiento", más que asunto de teoría y doctrina son asunto de instinto, sentido práctico, tacto y buen gusto.

Aquí sucede lo que con las Constituciones democráticas: que el pueblo soberano siempre tiene derecho a modificarlas o cambiarlas por otras, pero si lo hace todos los días nunca vivirá conforme a una política civilizada.

Nuestra lengua, Secretaría de Educación Pública, México, 1959.

DANTE Y LA CIENCIA DE SU ÉPOCA

POR DOCILIDAD a la poética de su época, la cual exigía que todo poema implicase alguna enseñanza, también por merecer esa gloria que se concedía más bien a los sabios que no a los "rimadores"; y en fin, porque así lo quiso deliberadamente, Dante se cuidó de las ideas, del rigor científico, de los desarrollos "construidos" como hoy se dice. Con todo, hubiera sido el primero en admirarse de que algunos comentaristas hayan tomado su obra como una suma del saber medieval y hayan pretendido calcular científicamente las dimensiones del cono del Infierno o, con Galileo, la estatura de Satanás. Si Copérnico hubiese sido su contemporáneo, Dante hubiera padecido al ver caer por tierra todo su sistema cosmográfico y su universo, concebido como un sistema de esferas concéntricas; pero tampoco hubiera padecido más allá de lo justo, pues se sabía y se deseaba, ante todo, poeta. Ya parece abandonarse al flujo poético, o ya frenarlo; en ambos casos no ha hecho sino ceder a su instinto. El flujo es como esas corrientes marítimas que resultan más intensas cuanto más se encierran en pasajes estrechos. Si, en Dante, queda a cuenta del pensador el asir las más sorprendentes analogías, veremos fácilmente que todo este trabajo opera más bien en beneficio del poeta. Él mismo ha reivindicado con orgullo sus títulos de sapiencia y poesía, pues pretende ser poeta y sabio. Veamos si siempre tuvo razón . . .

No le pediremos que nos recuerde punto por punto la cosmografía de Tolomeo, pero sí conviene averiguar hasta dónde tal cosmografía estorba, o facilita al contrario, su viaje poético del Infierno al Paraíso. No discutiremos con él los orígenes de Florencia, la historia de Bertrand de Born pero veamos si la historia, tal como él la entiende, impulsa o embaraza sus hallazgos poéticos. En fin, no le pediremos que sea un profesor de psicología (a ello se opondrían nuestras respectivas terminologías, desde luego); pero verificaremos la

profundidad de las intuiciones que se adelantan hacia el conocimiento de nuestros días y forman la trama de un tejido poético enteramente nuevo a comienzos de la centuria décima cuarta, y sorprendente en su justeza y su audacia aun para los actuales buscadores de la subconsciencia.

I. Cosmografía

A. *La arquitectura del mundo*, en Dante, es todavía la de la antigüedad mediterránea. La Tierra se halla en el centro de un sistema de esferas que giran en "los cielos", unos cielos cada vez más vastos que envuelven a los cielos menores, cada vez más rápidos en su giro. A los nueve círculos de los Antiguos, la Edad Media ha añadido un décimo círculo, el Empíreo, inmóvil, que envuelve y encierra a los demás, morada de Dios y paraíso de las almas humanas.

En cuanto a la Tierra, Dante se la representa como un globo fijo en el centro de la Creación, el hemisferio austral apuntado hacia el sitio del Empíreo en que Dios reside. Era, en un principio, el hemisferio en que se hallaban los continentes. Pero, a la caída de Lucifer, las tierras, espantadas, se hundieron bajo las aguas, dejando en su lugar un océano, y resurgieron por el hemisferio boreal, único habitable en adelante y el más alejado de Dios.

El *viaje* de Dante a ultratumba lo lleva de un punto X situado en la superficie terrestre, donde se halla la entrada de los Infiernos, hasta el centro, ocupado por el cuerpo gélido o congelado de Satanás. El infierno dantesco es un embudo cuya boca o circunferencia está cerca de la corteza terrestre y cuya punta está en el centro del globo. Desde este centro, Dante remonta, por un misterioso valle subterráneo, para cruzar todo el espesor del hemisferio austral, y así desemboca en los antípodas de Jerusalem, sobre una playa maravillosa, al pie de una montaña más admirable todavía, pues por su altura toca el cielo; por su origen, está formada de la masa terrestre que retrocedió para no ser tocada por Satanás, a su caída; por su destino, sirve de purgatorio a las almas, y en su cima se halla el Paraíso terrestre. Una vez que ha ascen-

dido hasta esa cima, Dante pasa de ahí al Paraíso celeste, por una serie de saltos vertiginosos a través de los diferentes cielos o esferas concéntricas.

He aquí, pues, a grandes rasgos, la cosmografía y la geografía de la *Divina Comedia.* Pero, ¿cómo operan estos datos en el poema?

B. 1º En primer lugar, Dante *esquematiza* lo real y parece por instantes tener ante sus ojos al universo como en modelo reducido. En vez de sentirse como un infinitamente pequeño ante un infinitamente grande, es el universo el que se empequeñece para prestarse a la contemplación del poeta. El planeta Marte es como una cascarilla o media esfera atravesada por una cruz luminosa. El Paraíso es una inmensa rosa blanca que la mirada de Dante abarca como un anfiteatro cuyos espectadores acierta a reconocer. El Sol, en su marcha en espiral por toda la eclíptica, enreda su trayectoria en torno a la Tierra, como una cuerda enreda al trompo.

Podría sostenerse que Dante, al pintarlo así, da al universo sus verdaderas proporciones espirituales. Sin saberlo, es idealista en el sentido moderno de la palabra; las realidades materiales le resultan imágenes propuestas al pensamiento y por el pensamiento. Como a tales las trata.

2º Pero sucede, al contrario, que Dante *añade* algo a los datos de la ciencia contemporánea: construye y deduce. A su llegada a las playas del Purgatorio, contempla cuatro enormes estrellas desconocidas. "Ha previsto la Cruz del Sur", nos dicen los comentaristas, en vez de ver aquí un mero engendro de la imaginación poética. Bien sabía él que nadie iría a comprobar su acierto, ni a visitar su isla montañosa. Dispone como le place de cuanto puede servir a sus fines poéticos, remodela consecuentemente la Tierra, e inventa su geografía. Con el mismo aparente cuidado por la precisión, Dante nos informa sobre la estatura de Lucifer, que Galileo, como lo hemos dicho, quiso medir efectivamente según los datos del poeta, para concluir ¡que la óptica de Dante está errada! Al contrario: apreciemos aquí el triunfo del poeta. Si, en vez de hacer sumas y restas, nuestra imaginación de lectores colabora con Dante, obtendrá lo que Dante quería precisamente de nosotros: la imagen, teológica y racional a

un tiempo, de una masa agotada, de una cantidad pura: lo más inteligente de las criaturas divinas, convertida ahora en una espadilla o cardador, casi mineralizada en su vaina de hielo: sufrimiento mudo y repugnante, existencia reducida a movimientos automáticos, un maso y un ventilador. Nada hay aquí del Satán de Milton, de Goethe, de Byron, de Vigny, de Carducci, de Baudelaire, de Valéry: espíritu del mal, pero en suma espíritu, a veces hasta seductor. Este Satán ha sido expropiado de su sustancia y ya confina con la nada. Asistimos a un desvanecimiento o decadencia óntica, y es el espíritu a quien más da horror la presencia de Lucifer. La fantasía de Dante manipula con el universo para hacerlo significar ideas: trata el mundo como una manera de nemotecnia. No es posible figurarse que tamaña libertad, tan gran señorío poético, sean un mero fruto del candor.

La cosmografía dantesca es una simetría llena de signos: Jerusalem, en las antípodas del Purgatorio: Satán, en el centro de los infiernos; la Tierra, en el centro de la Creación. Cuando el sabio moderno quiere representar al hombre entregado a la tarea de pesar los astros, y dominando la Creación al punto de poder destruirla, con sólo que logre figurar plásticamente lo que se imagina, llegará al supuesto candor que Dante revela en la *Divina Comedia.*

3º Una vez admitido el portento de una peregrinación a ultratumba, es normal que la *naturaleza* esté ausente del Infierno y del Cielo. El Purgatorio ofrece paisajes montañosos y perspectivas marítimas, pero la naturaleza se ha transformado conforme a las necesidades de la expiación: sus largos caminos desiertos y sus rudas pendientes son las prefiguraciones de un mundo inmaterial. Pero, en lo alto de la montaña ya es diferente, y allí reaparece otra vez la auténtica naturaleza. En el momento mismo en que podíamos tener alguna lección pedantesca sobre la pureza y la libertad al fin reconquistadas, Dante pasa sencillamente al jardín y nos invita a pasear en su compañía.

Cuando se ha leído la *Divina Comedia* y se ha paseado entre los pinos parasoles de Ravena, a orillas del Adriático, se ve el bosque a través de los tercetos de Dante, y la ósmosis poética es tan intensa que lamenta uno las diferencias entre

el paisaje real y el imaginado. El bosque espeso y lozano del poeta, con todo, encierra las más extrañas visiones: en aquel cuadro de verdor, con la enigmática y exquisita joven que canta, baila y corta flores, el cosmos dantesco integra los mitos de la fábula, y funde en una sola realidad la Edad de Oro y el Edén; introduce a Ezequiel y al Evangelio, y aun cierta anticipación del suprarrealismo, ninfa toda en esmeralda y danzante que posee tres ojos. Ya no podemos aquí distinguir lo que pertenece a Dante, o a la Antigüedad clásica, o a la Biblia, así como en los líquenes no distinguimos el musgo de los hongos. Ahora bien, semejante simbiosis de naturaleza, de antigüedad pagana y mística es nada menos que el Paraíso terrestre, tal como Dante lo construye.

4º Cierto estudio sobre el paisaje de la *Divina Comedia* concluía, hace pocos años, asegurándonos que el *Paraíso* de Dante, por ser un sistema de esferas concéntricas, empobrecía la grandeza poética con su rigidez arquitectónica, y que la última de las tres partes del mundo —el Cielo— era la menos unificada, la más medieval, la más alejada ya de nosotros. No hay tal: mediante el juego de las comparaciones, toda la naturaleza se transporta al Cielo en el poema de Dante. Ni siquiera se nota diferencia esencial entre los siete primeros "cielos", donde las categorías morales y sociales —si vale decirlo— forman una liga con el medio terrestre, y los tres "cielos" últimos, donde la distancia crece entre los fangosos terrestres que somos los hombres y la "luz intelectual", que acaba por integrar ella sola el medio inventado por Dante. El acceso a estos últimos cielos se abre . . . ¿cómo diréis? ¡Con un nido de aves, a la hora del alba! La imagen es una de las más célebres, y la sigue otra que es sin duda la más perfecta del poema, y que une, a un sentimiento complejo y ya moderno de la naturaleza, una limpidez, una transparencia antigua en la evocación de un cielo de estío. Ella da testimonio de la universalidad del sentimiento poético en Dante, ya al nivel del hombre moderno, el cual gusta igualmente en la poesía de Esquilo, de David, de Shakespeare o de Goethe. Si la "risa" de "Trivia" resulta una imagen tan extraordinaria, no es por la novedad de los objetos: la claridad de la Luna rodeada de estrellas comparada al fulgor del Sol (la

cual, en la cosmografía de Dante, ilumina las estrellas) no es cosa nueva ciertamente. Si la imagen "suena" como una leve risa difusa en la noche, es que el ritmo y las metáforas le dan una frescura y un sugestivo poder realmente excepcionales. Es, sobre todo, porque la imagen resulta un centro radiante de "correspondencias".

II. Historia

La interpretación de la historia en la *Divina Comedia* no es menos curiosa que su astronomía y su geografía.

Para un cristiano como Dante, la visión del mundo es una serie de actos divinos que dejan surcos en el tiempo. Cada una marca una etapa nueva en la realización del Supremo Plan, y determina una transformación en la existencia de los hombres. Ello explica sin duda la oposición de Dante a la mente griega: Constantino ha cometido un error imperdonable al transportar el imperio a Bizancio, pues este retorno a la inmovilidad griega es contrario al "curso del cielo". Así como el Sol no va del Oeste al Oriente, Roma tampoco puede volver a los confines de Troya. El tiempo no es reversible.

Según Dante, la Encarnación ha señalado un cambio cualitativo esencial: la naturaleza divina y la humana son ya en adelante inseparables. Hay un pasado y un porvenir, un "reino" anunciado y prometido por el Antiguo Testamento, y dado en el Nuevo. El hecho primordial no está ni al principio ni al fin de la trayectoria de los tiempos, sino en el medio, y es el advenimiento de Cristo a la Tierra. "De la última noche hasta el primero de los días —dice Dante— jamás habrá de cumplirse otro acto más eminente" (*Par.*, VII, 112-114). Los acontecimientos que gravitan en torno a este centro conservan su consistencia propia, pero la historia se parte en dos: Antes y Después.

El centro de que irradia este beneficio de la Encarnación es Roma, naturalmente, donde el Papa y el Emperador *debieron* asegurar el doble gobierno de este ser colectivo *único* que es la *humanidad*, en marcha y en *progreso* constante hacia su doble perfección: la temporal, que incumbe al Emperador,

y la espiritual, que incumbe al Papa. Si Dante se detiene a considerar las relaciones entre ambos gobiernos, si insiste respecto a su independencia recíproca, es que en su tiempo la compenetración o confusión de uno con respecto al otro han llegado a ser desastrosas y causan la desgracia de la humanidad. Y es también porque no se imagina siquiera que su concepción del mundo pueda objetarse, y que ningún poder sea capaz de arbitrar y guiar los negocios humanos fuera del cristianismo o en contra del cristianismo. En otras palabras: según Dante, los amos del mundo pueden faltar a su deber, pero no lo ignoran; los hombres pueden ser arrastrados al revés de sus aspiraciones; pueden sufrir los perjuicios consecuentes, pero no los aceptan.

La visión de la historia que hallamos en Dante es una visión optimista. Censura, sí, a los hombres; acusa su insensatez, su codicia, su bajeza, su crueldad, sean voluntarias o mero efecto de un culpable consentimiento, siendo así que los hombres están hechos para adelantar en la ciencia y en la virtud (*Inf.* XXVI, 120), que con ello se sentirían dichosos y que, por decirlo así, no logran serlo porque ellos mismos cierran las puertas a su felicidad. Pero sus gritos de cólera y de indignación son también gritos de esperanza y de amor, pues los errores y faltas de los hombres son, en parte, imputables al mal gobierno: al Papa, que se arroga funciones ajenas, estorba al Emperador y da a sus "ovejas" el nefasto ejemplo de la lucha entre los pastores. Dante, pues, disculpa al rebaño, por cuanto culpa a los pastores, y llega hasta a anunciar la futura aparición de un "lebrel", de un "Veltro" que restablecerá la paz y el orden, devolviendo ante todo su autonomía al gobierno temporal y reduciendo al gobierno espiritual en los límites de su dominio propio. El político y el filósofo que hay en Dante se hubiesen regocijado al ver, en 1870 al Papa desembarazado del poder temporal; y el cristiano que hay en Dante, hubiese celebrado, en 1930, la renuncia del poder temporal declarada por el Papado. Sin duda ningún "Veltro" ha venido aún a pacificar y a unir a las naciones en el mutuo respeto de sus diferencias y sus recíprocas libertades. Pero lo que importa, y es a la vez historia y poesía, es la preocupación de Dante, a comienzos del si-

glo XIV, por ver crearse una sociedad de todas las naciones, una *república única,* tan vasta como la tierra misma, y la expresión que ha logrado dar a este sueño. Este "ciudadano del mundo", como Dante se llamó a sí mismo, creía que la unidad espiritual y la unidad política entre todos los hombres tenían un fundamento real: si todo ello se mantenía en estado virtual era porque los poseedores de ambos gobiernos resultaban débiles o indignos y solían embarazarse uno al otro. Pero el principio de la unidad humana y el de la independencia recíproca absoluta entre ambos poderes eran para él cosas indiscutibles. Este poeta medieval veía mucho más hondo y mucho más lejos que los hombres de su época en el enigma de la historia.

III. Psicología

Dante rejuveneció, pues, la antigua cosmografía y supo ponerla al servicio de sus fines poéticos. Por otra parte, adelantándose audazmente a su época en el terreno de la historia, se aleja de sus contemporáneos. Nadie osará condenar la *Divina Comedia,* pero en 1329, ocho años después de muerto Dante, el Papa Juan XXII arrojará al fuego el libro llamado *De Monarchia,* donde Dante propone sistemáticamente la misma doctrina.

Pero hay una ciencia, anónima todavía en tiempos de Dante, cuyos recursos él maneja ya con una soltura singular, al punto que se adelanta también a los más sagaces descubrimientos del psicoanálisis . . . , y todavía puede decirse que los baña con su claridad. Posee el gusto innato de la investigación y la definición psicológicas. Una de las consecuencias de este don es el poder sugestivo de sus imágenes psicológicas. Dante, en efecto, crea un mundo de representaciones fundadas en conocimiento o intuiciones de orden psicológico, y ofrece abundantes imágenes tomadas a los dominios de la sensación y el sentimiento, la memoria, la imaginación, la lógica y aun la inteligencia pura.

La facilidad con la cual acerca los datos de la psicología y de la teología, sus lecturas bíblicas y humanísticas, sus observaciones y sus intuiciones, prueba que, en él, cuanto hay

de sabio, de cristiano y poeta, lejos de entrechocar o de tolerarse como elementos de difícil o de imposible alianza, se funden en una armoniosa y vívida conciencia: la conciencia de un hombre que, siendo universal por su concepción del hombre y del mundo, lo es al mismo tiempo por el carácter cósmico y las más profundas tendencias de su genio y de su arte: raro espejo del universo, limpio de defectos y manchas; hombre exento de las limitaciones que el tiempo y la cultura de entonces imponían a sus contemporáneos.

1) Las comparaciones que provee a Dante la fenomenología de los *sueños* acusan un conocimiento sorprendente de los estados intermediarios, de los indecisos umbrales entre la conciencia y la subconsciencia. Dante conocía el mecanismo de los más fugaces movimientos de nuestro espíritu, al punto de representar el esfuerzo que hacemos para recordar una imagen mediante el esfuerzo que hacemos para recordar un sueño; y la asociación de ideas, por la asociación de sentimientos. Es capaz de juntar la introspección a la observación con tal maestría que, cuando nos da muestras de ello, la metáfora jamás resulta estorbada por la idea o artificialmente soldada; sino que llega a absorberla tan completamente que metáfora e idea parecen un solo elemento. La poesía nunca se aleja de la realidad, mas la asimila y la transfigura. Al punto que los sueños de Dante se nos vuelven como recuerdos de viaje. Las buenas mujeres de Verona creían descubrir, en la tez morena y los cabellos negros de Dante, la prueba de que volvía de los infiernos. Hoy somos para el poeta unos lectores menos ingenuos, pero, ante un relato como por ejemplo, el descenso de Gerión nuestra imaginación le responde con una complicidad tan perfecta, que su descripción despierta en nosotros relatos o experiencias del descenso en avión o en paracaídas, inmersiones en el mar o en el aire. Dante imagina lo irreal como lo real y, cuando no es dable comprobar la exactitud de alguna de sus percepciones, nos inclinamos a admitir todas las demás, aun cuando sean meros rasgos complementarios de comparación explicativa o simples metáforas. Pero ¿dónde está la realidad de un sueño? ¿Cuál es la diferencia de la sugestión poética entre un sueño que Dante ha soñado realmente y un sueño que simplemente nos *dice*

haber soñado? Es un relato lo que en ambos casos vale por realidad. El acento de verdad de conformidad con lo auténtico, en los tres sueños del Purgatorio, en el sueño de Ugolino, en las imágenes de sueños dispersas por todo el poema, procede en mucho de la finura y penetración psicológicas del poeta.

2) Al principio del Canto XVII del *Purgatorio* encontramos el punto por excelencia para apreciar la psicología de la imaginación en Dante. El cuadro de la actividad imaginaria que allí se nos muestra es interesante por varios conceptos: a) Permite ver cómo las imágenes, en sentido literal, se combinan con las imágenes en sentido psicológico. b) Indica el modo mediante el cual Dante concibe la función y los límites de la imaginación en un dominio cercano al de la poesía, el de las visiones. Se guarda muy bien de decirnos si la intervención del cielo es análoga o idéntica en la visión poética y en la visión mística. Se conforma con presentarnos tres visiones místicas, y usa de todos los factores poéticos para discurrir en esa frontera de dos mundos, al punto de anular la frontera. De cierto modo, el mismo procedimiento se manifiesta en todo el poema, que nos aparece coronada por una visión suprema (de que las demás, simples aventuras de viaje, son ya una porción y un bosquejo), visión sistemáticamente diferida y reservada al término del viaje, o del poema, que aquí vienen a ser lo mismo. Por ejemplo, la plegaria que San Bernardo eleva a la Virgen es una invención del poeta, pero la imitación es tan perfecta, que se lee o se escucha como una de las verdaderas efusiones mariales del místico de Citeaux, traducida al italiano por un poeta italiano.

3) No es menos interesante la psicología de la memoria y de la inteligencia en la obra de Dante. Aquí descubrimos algunos secretos de su creación poética. Aun la busca de la verdad, aun los tanteos de su espíritu nos proporcionan una abundante copia de imágenes; y si hay en Dante una "poesía de la duda", es aquí donde la descubrimos. Investigador apasionado, lleva hasta sus representaciones del paraíso las nociones del punto y la circunferencia, los teoremas y los axiomas. Parece que, candidato a los tres exámenes, viéramos aquí a Dante preparar sus armas de bachiller. Y la compara-

ción es seguida inmediatamente por una escena en que las preguntas y las respuestas transportan al lector hacia un paraíso de la Sorbona medieval, donde San Pedro, erigido en juez de la tesis, acompaña el éxito de su candidato. Pero, entre todos los amores intelectuales de Dante, el de la poesía y las artes provoca sus invenciones más hermosas. Acerquémonos, si no a las imágenes con que reviste a Virgilio, su amado maestro; a sus amigos Giotto y Cavalcanti; a las definiciones de su propia poesía, el labrado de su cantera poética, los gritos de triunfo que alternan con las súplicas angustiosas del creador aplastado al agobio de su propia creación.

4) Hay en Dante otras imágenes que exploran directamente el mundo de los *sentimientos,* y se adueñan las especies de la imaginación para erigir un puro mundo de "poesía del hombre", donde gestos, actitudes, "correspondencias" ya baudelerianas entre las distintas sensaciones, llevan a un orbe visible y palpable los elementos de la vida interior, desde los abismos del dolor hasta las cumbres del gozo. Sí, en lo más alto de la visión divina, Dante puede recordar la refracción de la luz, el mito de los Argonautas, o el movimiento de una rueda, sin que tales comparaciones resulten frías o inapropiadas, es que ellas son algo más que imaginación y aritmética: es que el poeta las construye, las dice, las canta en el tono que le dicta el amor. Y cuando las imágenes son las imágenes del sufrimiento, el deseo, el odio, la indignación o la efusión, es el corazón de Dante quien dicta los acentos del canto.

Hay que conocer las ideas de Dante para apreciar justamente su poesía, su teología, su poética, su política, su cosmografía, su concepto de la historia, su psicología. Pero la poesía a su vez revela la fortuna de Dante en cada una de estas ciencias. También la imaginación tiene sus razones que la razón ignora. Y Dante, tan lúcido, tan consciente y dueño de su arte, no siempre conoce él mismo sus razones. Su imaginación ya es la aliada ya la amante de su política, de su psicología y de su cosmografía.

Si su mundo nos parece hoy estrecho, culpemos a su época. Para él, los etíopes son los hombres más meridionales; los hindúes, los más orientales; los franceses, los más occidenta-

les. La Tierra está inmóvil en el centro del universo, un universo cerrado. Pero él es el ciudadano de esta Tierra abreviada, y recorre todo su universo. Su poema, dice Claudel, "es un corte del infierno al cielo trazado a través de la historia". Soñemos con poseer algún día otro poeta de su talla, capaz de cantar a su vez una humanidad, una Tierra, un universo más vastos y mejor conocidos.

Folleto editado por el Instituto Francisco Bauzá, de Montevideo, Uruguay, en mayo de 1965, en el VII centenario del nacimiento de Dante.

APÉNDICES

LITERATURA EPISTOLAR

I

RESERVAMOS habitualmente el término "epístola" a una composición en verso, satírica o didáctica —el *Arte poética,* de Horacio a los Pisones, o la *Epístola moral*, de autor ignoto— y llamamos "carta" al género correspondiente en la prosa. Desde la carta privada que, en concepto, sigue inmediatamente a la comunicación oral, hasta la carta más ambiciosa que presta su forma o envoltura a todo un tratado —las *Provinciales* de Pascal— caben numerosos tipos diversos y convienen las más distintas clasificaciones. Conforme esta conversación a distancia camina de lo íntimo a lo público, se va volviendo cada vez más un objeto literario, y al fin acaba por serlo tanto que ya sólo es carta por el nombre. Y si la carta privada no admite más reglas que el código del ama de casa (letra clara, mensaje nítido, fecha y dirección precisas —cuya omisión, cuando es constante, parece síntoma de alguna perturbación psíquica latente o manifiesta—), las cartas que van remontándose a otros propósitos más sublimes tienen que aceptar, por de contado, los preceptos del asunto mismo a que sirven como vehículo, aunque en general alardean de cierta elasticidad y soltura, de cierto tono conversable, que al fin y a la postre para eso son cartas.

Además de estas diferencias en grado, que se extienden desde el cuchicheo escrito o la intención secreta hasta la voz en cuello que se deja oír sobre las plazas —gradación comparable a las vibraciones de la luz que van del infrarrojo al ultravioleta según la frecuencia de la onda—, hay las diferencias del contenido. Pues hay cartas literarias como la mayoría de las que ocupan esta y todas las antologías; novelas

en carta como *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, el *Jacopo Ortis* de Fóscolo o *La estafeta romántica* de Pérez Galdós; cuentos en carta como *El doble sacrificio* de don Juan Valera; cartas educativas como las famosas de Lord Chesterfield a su hijo; historia y crítica literarias en cartas como *La coltura italiana* de Prezzolini; de humanidades en general como las *Cartas filológicas* de Cascales; filosofía en cartas como las *Lettres à Mélisande* de Julien Benda; jurídicas como las *Cartas a una señora sobre temas de Derecho Político* de Ángel Ossorio; hay las *Cartas biológicas a una dama* de J. von Uexküll; hay cartas que son meras relaciones de viajes como las del presidente Des Brosses sobre Italia, las de Lady Montagu sobre Turquía, las de Madame Calderón de la Barca sobre México; y hay, en suma —pues la enumeración sería inacabable—, la posibilidad de tratar cuanto corresponde a las letras divinas y las humanas en pretexto de carta, usando como mero vocativo retórico (¡oh, Fabio!) el nombre de algún corresponsal real o ficticio, sobre quien se apoya la escopeta como en un "mampuesto" para disparar sobre el público en general. En *Junius*, por ejemplo —a cuya gloria contribuyó singularmente el anonimato—, la forma epistolar es mero artificio. Puede comparársele, en España, el *Pobrecito holgazán.*

Si algunas cartas son vanas en sí mismas y sólo cobran interés por el personaje cuya vida iluminan —así las pobres cartas amatorias de Napoleón, o de Faraday, o de Beethoven (y no sé de dónde ha sacado M. Lincoln Schuster que, en Venezuela, a condición de emplear un sobre rojo, las cartas entre los amantes gozan de un descuento de media tarifa postal)—, otras pertenecen al legítimo acervo de la cultura, como las cambiadas entre Goethe y Schiller, Renan y Berthelot, las de Rousseau, los hermanos Grimm, Diderot, Sainte-Beuve, etcétera. Las hay que forman parte de la historia política como esas admirables *Cartas de relación* de Hernán Cortés al emperador de las Españas, primer documento sobre la Conquista de México, cuyo tono de charla casera a chorro abierto contrasta con la solemnidad del caso y con el estruendo de las armas. En don Miguel de Unamuno cada carta es una expresión íntegra de la persona, con sus

agitaciones y sus interiores guerras civiles. Y a veces las colecciones epistolares nos descubren trasfondos y perspectivas sobre el mundo cultural de ciertas figuras eminentes, como esa correspondencia de Flaubert donde el yo del autor —que quiso borrarse en las novelas— se revela vívidamente en el manejo de innumerables ideas y nociones, bien que algunas de segunda mano, a vueltas de otras que son inesperados prenuncios nietzscheanos.

La carta en su función pública y general sirve como sirve cualquier papel escrito o impreso; en su función particular o de diálogo entre dos personas, la correspondencia puede sostener por sí misma amistades tan patéticas como la de Goethe y Carlyle, o dar a Schiller —alma tímida y solitaria— aquella protección que parecía buscar junto al dios de Weimar. Si ciertas cartas fueron concebidas y templadas para recibir el aire de la posteridad, otras pertenecen honradamente al secreto de las relaciones privadas; y si la curiosidad del investigador histórico o del mero aficionado se atreve un día a desenterrarlas, la indiscreción puede ser muy útil para la biografía o la historia —en cuya confluencia están las cartas—, pero no deja de merecer el reproche de Heine contra el que hurga en las intimidades ajenas y, técnicamente, es una violación de correspondencia a tantos años vista. Aquí del tacto, aquí del más y el menos, aquí de ese matiz sutilísimo de la verdad que se llama la oportunidad, aquí de cierto buen gusto histórico que no todos los historiadores poseen, aquí del valuar con inefables medidas lo que importa y lo que no importa a la tradición. Que se restablezca en buena hora la imagen auténtica de un personaje, el cuadro de una época, merced a todos los documentos que puedan allegarse. Pero ¿valdrá siempre la pena? Quienes admiramos a Sainte-Beuve, el hombre de letras casi único, ¿no hubiéramos preferido el silencio y el olvido sobre sus relaciones con la pobre de Adela?

Pero, dejando de lado las cartas robadas al secreto de las alcobas y otras a ellas comparables, mejor que una ociosa definición, nos ocurre una comparación que abarca todos los tipos de carta pública o propiamente literaria (en el sentido textual de lo literario), y es que la carta viene a ser como

esas conversaciones de la mesa de al lado, cuando el que habla esfuerza la voz para que, además del que come en su compañía, lo escuchen los demás. Con la diferencia sustancial de que este caso práctico es muestra de mala educación, y el caso teórico o artístico más bien es prenda de la urbanidad refinada.

Y aunque leyendo las páginas de Mark Twain sobre el arte de escribir cartas se convence uno de que ello es cosa mucho más difícil que el escribir una historia de los romanos y casi tan difícil como escribir un buen cuento, no cabe duda que el huir de lo fastidioso es un precepto de oro. Y mejor que mejor si el autor de cartas —sean privadas, semiprivadas o públicas— se ajustara siempre a este consejo: que la carta sea siempre un buen rato para el que la recibe y la lee. Porque aun las amarguras y las tristezas pueden redimirse hasta cierto punto en ese contentamiento interior que el buen arte siempre despide a pesar suyo. Que éste es el secreto de la "mímesis" o representación poética de las pasiones. Ora sea el sollozo de Eugénie de Guérin en el silencio de la alquería; ora Mademoiselle de Lespinasse o la Monja Portuguesa nos confíen su íntima desazón o su sed de consuelo místico en misivas que "queman el papel", ya sean aquellos relámpagos de pasión que se cruzan entre Abelardo y Eloísa; o la sublime defensa que Spinoza hace de su fe en Dios; o el chismorreo de Boswell sobre su visita a Voltaire; o la ardiente indignación de Stevenson en defensa del padre Damien.

Se ha dicho que el correo moderno, el teléfono, el telégrafo y el periódico han matado el género epistolar, cuando lo que debe decirse es que el género epistolar muda con las condiciones sociales, más rápidamente aun que los demás géneros, por su mayor dependencia o apego, por su mayor determinación en el cuadro de las costumbres de cada época. El género epistolar no es ya un caballero del siglo XVIII que escribe con puños de encaje a la luz de los candelabros donde arde la cera; no es ya una dama que lee la carta y sonríe, tumbada negligentemente a la Pompadour junto a un clavicordio abierto o junto a una esfera que pretende darle aires de musa. Pero la verdad es que hoy, a fuerza de ensanches y eclecticismo, puede haber y hay cartas importantes y dignas

de recordación —¡y cuántas cosas importantes se siguen diciendo en cartas privadas, semiprivadas y públicas!—, pero ya no hay, específicamente, género epistolar, o sólo queda en supervivencias.

El género por excelencia está representado en la inmortal Mme. de Sévigné, y era un equilibrio inestable, un indefinible compromiso entre la voz privada y la pública, tan tenue, tan leve, que se lo mata como a la mariposa en cuanto se pretende fijarlo con el alfiler de los principios. La carta clásica, para serlo de veras, había de venir sollamada en el diario trato y hasta sazonada con indiscreciones y sátiras, confidencias y otros picantes y especias de la humana frecuentación, sin duda por aquello de que "el papel no se pone colorado". Todo ello requería un conjunto de circunstancias propicias: vida de ocio, desde luego, y un gran teatro de observación social; en fin, una posición elevada, dominio de los panoramas humanos, desprendimiento y señorío. A todo ello, añádase la llamada "naturalidad", hija las más veces del estudio, pues la Naturaleza confiesa en un diálogo de Voltaire: "Pobre hijo mío, ¿quieres que te diga la verdad? Me han dado un nombre inadecuado: me llaman Naturaleza, y toda yo no soy más que Arte."

En nombre, pues, de esa misteriosa naturalidad, sea lo que fuere, los más encumbrados autores han dado lugar a algunos reparos. Cicerón, como epistolar, no deja de ser algo oratorio; Plinio el Mozo es siempre algo pedante; Frontón, el maestro de Marco Aurelio, ya se sabe, es feroz gramático; Erasmo, sabio en demasía. El Renacimiento, en general, pecaba por el afán de exhibir sus galas.

En cambio, se citaban como modelos, además de Mme de Sévigné, a Horace Walpole —salva la opinión de Barbey d'Aurevilly— a Mme du Deffand, a Voltaire y a Lady Montagu. Y con todo, se reconoce que a Mme de Sévigné le estorba el excesivo amor a su hija; a Voltaire, el demasiado amor a sí mismo; a Mme du Deffand, el querer desempeñar un papel; a Lady Montagu, el encontrarse un poco distante de los hechos. Y por aquí se seguía adelgazando. La buena carta exigía muchísimas condiciones, la mayoría de ellas negativas. Samuel Johnson, en carta a Mrs. Thrale,

recomendaba como modelo de arte epistolar la carta exenta de afecto, de juicio, de consejo, de alegría, de noticias o de secretos (22 de octubre de 1777). O, como diría Gracián hablando rencorosamente de Valencia: "llena de todo lo que no es sustancia". Y si en este género es notorio que han descollado muchas mujeres, será porque ellas —salvo la *basbleu,* la marisavidilla y otros monstruos que hoy por hoy las han heredado— son naturalmente capaces de entregarse heroicamente a lo inmediato, sin disolverlo en las abstracciones de lo impersonal y lo intemporal, a que es inclinado —por educación y temperamento— el pensamiento propiamente varonil, reflexivo y discursivo por excelencia. Disraeli decía que el éxito con las mujeres estaba en hablar constantemente, sin reparar en lo que se habla.

¿Cómo sería, pues, ese modelo de epistolares que se llamó Horace Walpole? Hijo de un gran ministro, pero carecía de ambiciones y pasiones políticas. No tenía mujer ni hijos. Veía la vida con desencanto y sin malevolencia. Sus afectos, aun los más cercanos, eran templados y nunca llegaban a cegarlo y vencerlo. ¡Cuántas sustracciones, cuántas restas a la cantidad humana normal! Murió a los ochenta. Se calcula que escribió dos cartas por día durante medio siglo. No de otro modo el Cronista de Indias Pedro Mártir componía una carta mientras le servían la mesa, y otra mientras le ensillaban el caballo.

Ha cambiado el índice de velocidad, las cartas casi se estiman hoy por su brevedad. Ha cambiado el escenario, abriéndose indefinidamente y dando cabida a otros personajes, a otras clases sociales. La letra, antes privilegio hierático, hoy es ya propiedad demótica. Nuevas aguas corren por los lechos de antaño. Las voces que hoy se dejan oír brotan de otras gargantas. Todo, en el mundo epistolar, ha mudado. Pero ¿no han mudado asimismo las demás formas? Parece que lo hayan olvidado quienes todo el día lamentan la muerte epistolar. ¿Pues no se escriben hoy novelas sin acontecimientos? ¿No se hacen versos en prosa, tras la moda efímera de hacer la prosa en verso? ¿No hay por ahí teatro sin acción, historia sin actos humanos, psicología con meros números y estadísti-

cas, filosofías que abominan de la idea, políticas que se ríen de la felicidad?

II

Fuera de ciertos antecedentes orientales, egipcios, hebreos y chinos, el género epistolar parte, según Helánico, de la reina Atosa, hija de Ciro y mujer sucesivamente de Cambises y de Darío. De ella se ha dicho que, si por sus días no existían ya las cartas, era muy capaz de haberlas inventado. Pero esta atribución de origen debe entenderse como una elegancia simbólica para empezar la historia en algún punto definido, mucho más que como verdad averiguada. Y lanzados por esta senda ¿a qué privarnos del gusto de evocar a Belerofonte? Fue éste uno de los varios "castos Josés" de que habla la leyenda griega. Pues algo parecido —en cuanto a su desgracia con las mujeres que se enamoraban de ellos en mala hora— aconteció a Peleo con la esposa de Acasto, y a Hipólito con su madrastra, la infortunada Fedra. Belerofonte, pues vivía en Argos junto al rey Proitos o Proeto. Pero la reina Anteia, a quien Homero llama Estenobea, iracunda al verse desairada, lo acusó falsamente de haberla requerido de amores. Proeto, en un arrebato de celos, envió a Belerofonte con una carta dirigida a Iobates, rey de los licios, carta que decía más o menos: "Al recibo de la presente, me harás la merced de dar muerte al portador." Pues Belerofonte, héroe memorable, futuro matador de la Quimera, no estaba por lo visto muy al tanto del alfabeto.

Nuestra verdadera historia —tomándola a medio camino como han de tomarse todas las historias— comienza naturalmente con los griegos. Hercher ha compilado una voluminosa *Epistolografía griega.* Pero casi todos los autores que en ella figuran eran retóricos profesionales, y tienden al tono oratorio mucho más que al epistolar. Lo que es de veras lamentable por cuanto nos priva de la verdadera curiosidad doméstica y cotidiana que tales cartas hubieran podido ofrecernos para el conocimiento y paladeo de la vida helénica, vista de cerca y sin la perspectiva monumental de Clío.

A la educación retórica, impregnada de manía clasificato-

ria y sistemática, se debe el que Demetrio Faléreo (o quien ande bajo ese nombre), primer tratadista del género o primero digno de mención, elabore una minuciosa repartición en veinte especies: amistosa, recomendatoria, censoria, reprobatoria, castigatoria, admonitoria, amenazatoria, vituperatoria, laudatoria, persuasoria, rogatoria, interrogatoria, contestatoria, alegórica, explicatoria, acusatoria, defensoria, congratulatoria, irónica y de agradecimiento. En las cartas —observa Demetrio adelantándose a la palabra de Buffon sobre el estilo en general— puede discernirse el carácter completo de un hombre. Y, además, objeta el tono de cierta misiva por "no corresponder al modo como uno se dirige a un amigo", en que está ya toda la teoría epistolar: la "filofrónesis" o sentimiento amistoso.

Al neoplatónico Proclo se atribuye luego otra lista de tipos epistolares doble de la anterior, entre cuyas novedades aparecen ya la carta amatoria, como la más importante, y la "mixta", como la más ingeniosa.

Las colecciones griegas de Alcifrón, Aristeneto, Filóstrato y el un tiempo famoso Fálaris, aunque aquí y allá tienen interés, no siempre son auténticas. Alcifrón se basa en comedias perdidas, de que sin eso, nada sabríamos; Aristeneto muestra esos elementos de relato que han de contribuir al nacimiento de la novela. En cuanto a Fálaris —monótono y defectuoso—, de quien tanto caso hizo la querella de los Antiguos y los Modernos y relacionado con la *Batalla de los libros* de Swift, difícilmente puede interesar a un lector de hoy.

Para dar con verdaderas cartas hay que ir hasta Juliano el Apóstata, siglo IV d. J. C., y algo después, el obispo Sinesio, que dejó la colección más abundante y gustosa: aquél, tocado de retórica; éste, del último platonismo. Pero cuando Juliano escribe a su tutor Libanio sobre viajes, libros y cosas por el estilo, tiene cierta naturalidad de estudiante moderno. Y Sinesio, cuando trata con sus amigos del vino ligero y la miel espesa de Cirenaica, de sus flirteos filosóficos con Hipatia, de perros, caballos y cacería, es encantador. Con todo, hay que irse con cuidado: las falsificaciones son muchas; y lo peor, la gran mayoría de estas cartas es aburrida.

Respecto a los latinos, aunque se los considera meros imi-

tadores de Grecia en cuanto al arranque de sus formas literarias —salvo en la sátira, y aun esto, con muchas reservas—, lo cierto es que, como epistolares, y a juzgar por lo que nos queda de ambas antigüedades, superan a los griegos. Nada hay entre los griegos que iguale a Cicerón, a Plinio, aun a Séneca. Con ellos, además, como con Sidonio Apolinar o Casiodoro, que nos van acercando ya a los oscuros comienzos de la Edad Media, estamos mucho más seguros que con las pretendidas cartas de Platón, Sócrates, etcétera. Los griegos clásicos vivían en pequeñas ciudades, todos los días se encontraban en el mercado, y se interesaban poco por la gente lejana. Durante los viajes, no había medio de comunicarse. Tal carta de Tales de Mileto u otras que trae Diógenes Laercio, o son inciertas o sólo son vagos embriones.

Entre los primeros ensanches del Cristianismo y la literatura epistolar parece haber cierta concomitancia. Y también puede ser que el escribir cartas haya sido un modo de compensar el olvido de las letras durante la primera Edad Media.

Algunos pretenden que en las Epístolas del Nuevo Testamento hay más verdaderas cartas que exhortaciones doctrinales. Y nadie puede negar que, entre el tesoro epistolar de San Pablo, cuanto se refiere a impresiones de viaje, agradecimiento de obsequios, consejos a Timoteo sobre las bebidas, etcétera, cae dentro de nuestro campo. Lo propio puede decirse sobre la caballeresca respuesta de San Pedro a su apostólico hermano, y la segunda y tercera cartas de San Juan, y aun acaso los relatos de viaje con que se cierra, deliciosamente, el libro de las Actas.

La Edad Media fue prolífica en cartas, y muchos manuales de retórica se escribían en forma epistolar, como los *Conseils sur l'art d'écrive* del moderno Gustave Lanson, que se suponen dirigidos a una mujer, o los populares manualitos de Salomón Reinach sobre la enseñanza del griego, el latín, el francés, la historia de la filosofía. Estas *artes dictandi* o *dictaminis* son verdaderas artes epistolares, y pueden considerarse como antecedentes de los libros que hoy se publican con modelos de cartas para todos los asuntos posibles. De suerte que, durante los siglos medievales, puede por mucho afirmarse que la epistolografía absorbió la herencia de la antigua retó-

rica. Lo mismo acontece en los albores renacentistas; y sólo poco a poco la oratoria volvió a ocupar el centro de los tratados retóricos.

Entretanto, la carta había olvidado su antiguo ideal de sencillez y tono de charla escrita, para llenarse de primores y requilorios. La creciente influencia clásica le irá devolviendo su nitidez primera.

A comienzos del siglo XVI se hizo célebre una colección satírica escrita en latín macarrónico, *Epistolae obscurorum virorum* ("Cartas de hombres oscuros o desconocidos"), bajo el nombre de profesores y clérigos entonces famosos en tierras renanas y sobre todo en Colonia, y destinada a flagelar la incultura y superstición que dominaba en las escuelas y el mundo monástico, obra que en cierto modo preparaba ya la campaña de la Reforma. El título mismo parece una parodia de las *Epístolas de claros varones* a Reuchlin (1514). La colección ha sido atribuida a éste, a Erasmo y a Hutten, al impresor Wolfgang Angst, a Crotus Rubeanus, etcétera. Pero la obra más pertenece a la sátira que a la verdadera literatura epistolar.

Ésta, entretanto, no dormía. Así, las *Epistolae Ho-elianae* de James Howell (1645-1655) han sido consideradas como modelos. Thackeray las comparaba con los *Ensayos* de Montaigne y las tenía entre sus libros de cabecera.

La gran tradición de los epistolarios franceses acaso comienza con Malherbe (1628). "En fin, Malherbe vint..." Comprende al primer Balzac, a Voiture, Madame de Maintenon, Guy Patin, Madame de Sévigné, Madame de Sablé, Bussy-Rabutin, Luis XIV, Fénélon, los Benedictinos, Saint-Évremond, Madame de Caylus, Mademosille Aissé, Madame de Lambert, Madame de Staal Delaunay, Vauvenargues, el marqués de Mirabeau, Voltaire, De Brosses, Madame du Deffand, Mademoiselle de Lespinasse, Madame d'Épinay, Madame de Necker, el mismo Federico II, el Abate Galiani, Mademoiselle Philipon (Madame Roland), Mirabeau el segundo, la propia Catalina II, el Príncipe de Ligne. A fines del siglo XVIII, se retracta y toma por otros cauces: Desmoulins, Napoleón, De Maistre, Courier, Madame de Rémusat, Constant, Lamennais, Lacordaire, Doudan, Mérimée, etcétera.

Todavía los siglos XVII y XVIII presenciaron el auge de la novela en forma epistolar o con recursos epistolares, que sólo citamos a título de curiosidad, pues de hecho escapa a nuestro género: Breton, Madame Dunoyer, Mrs. Aphra Benhan, Richardson, Charlotte Lennox, Smollet, Susanna Rowson, John Davis, Goethe, Fanny Burney, Rousseau, Enos Hitchock, Robert Bage, etcétera. La declinación de esta moda coincide con la aparición de la novela histórica y gótica.

En nuestra lengua, la literatura epistolar ha sido abundante, aunque hoy por hoy sea proverbial la pereza hispánica en los usos prácticos de la misiva. Hernando del Pulgar, Cronista de los Reyes Católicos, trae al final de sus *Claros varones* algunas cartas sobre los sucesos de su tiempo, siglo XV. Y al siguiente siglo, son famosas las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, que dan luz sobre la primera parte del reinado de Carlos V. Antonio Pérez (1534-1611), secretario y víctima de Felipe II, que refugiado en Francia influirá de cierto modo en el "preciosismo", se venga de sus sufrimientos y pasadas penalidades relatándolos desde el destierro en cartas a sus amigos y protectores, y revelando los secretos de la política española a los ministros de Francia e Inglaterra. Sus cartas son modelos de cortesanía y delicado artificio.

Eugenio de Salazar y Alarcón pronto se trasladó a la Nueva España y queda vinculado a los orígenes de la lírica mexicana. Si en México hubiera seguido escribiendo aquellas cartas graciosas y satíricas que antes escribía en España (testigo, la famosa "carta de los catarriberas"), tal vez su gallarda prosa hubiera sido de muy saludable efecto en tierras de América. Pero Salazar de Alarcón se nos volvió muy solemne en México. Hacía versos para enumerar los cargos que desempeñaba, y dejó ordenado que sus donosísimas cartas nunca se publicaran, por ser cosa de burla, y que en cambio se recogieran cuidadosamente sus "puntos de derecho", de quien nadie se acordará jamás. Aun sus versos los dejó para publicación póstuma, por temor a que se le censurara como indigno de su categoría el haber rimado en "lengua vulgar".

La Biblioteca Española de Rivadeneyra consagra dos nu-

tridos volúmenes al Epistolario, en el primero de los cuales publica el Centón de Gómez de Cibdarreal y, amén de los autores ya referidos, al bachiller Pedro de Rhua, a fray Francisco Ortiz, al Maestro Juan de Ávila, a Antonio de Solís el cronista de la Nueva España, a don Nicolás Antonio, las *Cartas marruecas* del coronel José Cadalso (provocadas al estímulo de las *Cartas persas* de Montesquieu, y acaso también de *Citizen of the World* de Goldsmith); y en el segundo, un puñado de personajes varios, de manera de abarcar un cuadro que va desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo. XIX. A todo esto deben añadirse las cartas que andan publicadas en dicha colección, en los volúmenes consagrados a determinados autores (Santa Teresa, Quevedo, Jovellanos, el padre Islas).

Sin duda entre los modernos descuellan don Juan Valera, de quien muchas cartas se conocen y entiendo que muchas más se ignoran por equivocados escrúpulos de sus herederos, y don Miguel de Unamuno, cuyas cartas ya va siendo tiempo de recoger.

En Hispanoamérica, donde se ha dicho que la historia casi deja inútil a la novela, "tierra de poetas y generales" según Rubén Darío, son escritores de cartas los precursores y héroes de la independencia como San Martín, Miranda, Bolívar, fray Servando Teresa de Mier, o Martí; los estadistas y creadores políticos como Sarmiento, Ramírez, Sierra: los humanistas (Bello, Cuervo, Márquez); los literatos puros (Isaac, Silva, Darío), para sólo nombrar a los primeros que se nos ofrecen. Y, entre todos ellos, dejan una abundante cosecha de cartas que han tentado ya a los investigadores especiales de las diversas repúblicas y que no parecen en vías de agotarse.

No es el objeto de estas notas el trazar puntualmente la historia del género, que sería prolijo y enojoso. Tampoco nos propusimos un análisis sistemático de las varias especies epistolares. Basten estos nombres evocadores y estas observaciones dispersas. Sin el estudio de las cartas, la cultura en general (tesoro espiritual acumulado por las generaciones), la historia, la biografía, las letras, presentan zonas de silencio

o, a veces, carecen de explicación. Ellas, como decía el doctor Johnson, nos permiten apreciar los actos en sus motivos, los sistemas en sus elementos. Sin contar con el deleite desinteresado de viajar por estos paisajes interiores del hombre que sólo las cartas nos franquean.

"Estudio preliminar", *Clásicos Jackson,* vol. XL, México, W. M. Jackson Inc., Editores, 1949.

TRIBUTO EN MEMORIA DE MENÉNDEZ Y PELAYO *

IMPOSIBLE inaugurar esta vez los Cursos de Verano en la Universidad de Nuevo León sin comenzar por unas palabras de emocionado recuerdo para el Maestro Francisco Zertuche, que por tanto tiempo fue su animador y supo comunicarles la virtud y el calor de su saber y su simpatía.

Durante los últimos lustros, la Universidad de Nuevo León ha venido desarrollando un esfuerzo que al fin la ha puesto en la primera fila de nuestras empresas culturales. Y junto a la obra meritoria y abnegada de algunos otros regiomontanos que han contribuido a ello con su tesón y sus fatigas, su bien inspirado entusiasmo y su constancia a veces heroica, junto a la obra fraternal de algunos catedráticos españoles, quienes propiamente han representado esa *importación de cerebro* que decía el brasileño Monteiro Lobato; la obra del Maestro Zertuche se destaca y distingue por algo como un don de acierto natural y por aquel tino y aquella facilidad que parecen disimularse entre la sencillez, la prudencia, la modestia y la gracia.

Este año, nuestra Universidad ofrece sus Cursos de Verano como un tributo a la memoria de don Marcelino Menéndez y Pelayo, uno de esos Atlas españoles que, de siglo en siglo, levantan el país por su cuenta y parecen tomar a su cargo la tarea de hacer que la cultura hispánica sobrenade y siga su curso.

Su nombre queda para siempre entre los más altos nombres de la crítica y entre los orientadores del pensamiento universal. Pero, a diferencia de lo que acontece en ambientes más propicios o en épocas más venturosas, él tuvo que hacerlo todo por sí mismo: descubrir la cantera, amontonar y aca-

* Texto escrito por Alfonso Reyes para leerse en el programa radiofónico (la Hora Nacional) con el que se inauguró la XI Anualidad de la Escuela de Verano de la Universidad de Nuevo León, Monterrey, N. L., domingo 1º de julio de 1956. Inédito. Cortesía de Alfonso Rangel Guerra.

rrear los materiales de construcción, usar la cuchara y la plomada del albañil y, por último trazar las líneas del monumento y gobernar su soberbia arquitectura.

Le asistían para ello el ardor de su sentimiento hispánico y un tesoro de facultades innatas, lo mismo el tacto y la adivinación del gusto infalible que el poder de síntesis, la resistencia al estudio, la memoria casi fabulosa, la pluma de estilo y aliento magistrales, el arte —cuyos secretos no pueden enseñarse ni tampoco aprenderse— de trasfundir y asimilar la erudición en pulso y latido del pensamiento propio, comunicándole a la vez los encantos de un cuento árabe; paciencia de hormiga y visión de águila; generosa y libre comprensión que cada día se fue abriendo como abrazo inmenso, para cada día abarcar un mundo más rico y anchuroso.

Y por si todo ello fuera poco, los hispanoamericanos le debemos todavía la atención para nuestra poesía y nuestras letras, que él supo incorporar con un oportuno lance de timón en la gran corriente de la poesía y las letras hispánicas, devolviendo a la familia de nuestra lengua los fueros de su unidad, cuando todavía muchos peninsulares nos veían con desconfianza, punto menos que como a contrabandistas y a matuteros no autorizados por las aduanas oficiales.

Sean para él nuestra gratitud imborrable, nuestra admiración y nuestro devoto rendimiento.

ÍNDICE DE NOMBRES



ÍNDICE GENERAL

Segunda Parte

TEMPLO DE MALLARMÉ

Tercera parte

MALLARMÉ ENTRE NOSOTROS

II

EL "POLIFEMO SIN LÁGRIMAS"

La fábula de Acis y Galatea

LIBRE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO DE GÓNGORA

III

MEMORIAS DE COCINA Y BODEGA

IV

VARIA

**Este libro se terminó de imprimir
el día 31 de marzo de 1993 en los talleres de
Gráfica Creatividad y Diseño, S.A de C.V.,
Emma No. 126 Col. Nativitas,
México 03500, D.F.
El tiro fue de 2000 ejemplares**


9789990503678